Joan Miró

culoarea visurilor mele



...ra Meridiane

Culoarea visurilor mele

Biblioteca de artă
Biografii. Memorii. Eseuri

Joan Miró

Ceci est la couleur de mes rêves entretiens avec
Georges Raillard

Joan Miró

culoarea visurilor mele

CONVORBIRI CU GEORGES RAILLARD

Traducere de
IOANA CREŢULESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1982

Pe copertă:

Joan Miró
Soarele roşu nimiceşte păianjenul, 1948.
Ulei pe pînză, 76 × 96. Liège, Colecţia Graindorge.

CUVÎNT ÎNAINTE

Lui Jacques Dupin
J.M. şi G.R.

Tăcerile lui Miró sînt legendare. Ele constituie o cale de acces obligatorie pentru istoriografii săi, pentru memorialiştii suprarealismului. Într-adevăr, Miró nu se pretează la anecdote. Datorită firii lui, fără îndoială — recunoaşte că nu se exteriorizează aproape deloc, afirmînd însă că această trăsătură a caracterului său e pe cale de a se modifica ... — dar şi datorită aversiunii faţă de declaraţiile zgomotoase prin care, astăzi, artistul ajunge să facă pe histrionul, în dauna cunoaşterii adevărate a artei, în mijlocul unui public dezorientat.

Dimpotrivă, Miró s-a străduit toată viaţa să se ascundă în spatele pînzei sale. Pînza sa: un lung şir de pînze, pe care de zeci de ani îl construieşte, îl pictează, îl însemnă cu visurile lui, îl arată privirilor noastre pentru ca, la rîndul nostru, să fim în stare să vedem ceea ce văd ochii lui printre lucruri, ceea ce proiectează mereu neaşteptat mîna lui, graţie unor gesturi ritmate sau unor retuşuri minuţioase — o minuţie de orfevru. Portretul lui, în care ar dori ca lumea să-l recunoască, nu este cine ştie ce îngrămădire de secrete şi comori pe care le-ar păstra pentru sine. Inventarul lui îl precede întotdeauna în actul poetic.

Pentru Miró, cel mai real lucru este imaginea visurilor sale, pe care nu încetează a le lega necontenit unele de altele. Iar acest corp comunicabil vrea să ni-l dăruiască nouă. Corp opac, mai întîi;

uneori deconcertant, făcut anume pentru a ne scoate din ceea ce artistul dispreţuieşte mai presus de orice, şi numeşte: „lene mentală". Extremă modestie a omului şi orgoliu al artistului, una nu se poate despărţi de cealaltă. Omul se ascunde, pentru că e convins că artistul lasă în urma lui forme care nu sînt numai formele unei armonii fericite sau noi, ci forţe tulburătoare, capabile să schimbe viaţa oamenilor. Cunoaştere, revoluţie şi bucurie sînt, la el, bine armonizate. Miró înţelege să ofere privitorului o ucenicie a libertăţii: acestuia revenindu-i efortul de a desluşi drumurile printre trăsăturile şi culorile care au însemnat pînza.

Imediat ce şi-a pus semnătura — grafism modulat în funcţie de pînză, aşezat cu exactitate — autorul se retrage, tace. Trece la altceva. Dar, mai cu seamă, nu aşteaptă ca aceste semne să fie traduse imediat în cuvinte. Am impresia că judecăţile strict estetice îl lasă rece, tocmai pe el care are ambiţia de a crea o stare de tulburare emotivă, pe care nici un cuvînt nu e pregătit dinainte s-o cuprindă. Şi probabil că se bucură în sinea sa de stîngăcia comentariului. Pentru el, nimic nu se plăteşte într-o clipă. Focurile de artificii pe care le aprinde pot să te încînte sau să te prostească: numai că Miró pare a şti că rachetele lui sînt destinate unei sărbători mai îndepărtate. Pe care o pregăteşte. La optzeci şi patru de ani, a trăit îndeajuns pentru a-şi da seama de efectul unora din bombele sale cu întîrziere. Este convins — ba chiar este categoric convins — că a lucrat pentru libertatea de gîndire a oamenilor, într-o vreme în care abia îţi poţi imagina cît ar fi fost de rău fără artiştii care, asemeni lui şi uneori împreună cu el, şi-au asumat sarcina de „a schimba viaţa", în pofida oricăror regimuri.

Miró mai mult arată decît spune acest lucru, el care, timp de cincizeci de ani a stat ca un cui albastru, luminos înfipt în trunchiul Spaniei supuse descompunerii franchiste. În cîteva ocazii şi-a manifestat sentimentele cunoscute, şi-a făcut

publică opoziția. Dar, îndeosebi, n-a încetat nici o clipă să gîndească opera pe care o edifica zi de zi, într-o incredibilă frenezie a muncii, ca pe un răspuns la această tiranie, cel mai drept răspuns în imediat, cel mai fecund în viitor. Și celorlalte tiranii declarate sau fățarnice.

Trebuie de asemeni notat că scopul pe care îl atribuie Miró operei de artă nu este neconform gîndirii, ci, în mod evident, riscă să fie alături, stîngaci alături, de atitudinea sa constantă. Ne lasă să cădem în capcana cuvintelor, de care el însuși știe atît de bine să se țină deoparte. Se va vedea la lectura acestor *Convorbiri*, cărora evident am vrut să le las pecetea proprie lui Miró, adică aceea a unui om care pînă în ultima sa zi se va strădui să arate, să facă să pătrundă prin simțurile noastre ceea ce el n-a încetat să ne arate din totdeauna. Adesea, dintre toți poeții cu care-și găsește cele mai autentice corespondențe, el se socotește pornit din Rimbaud: de la el a dobîndit certitudinea că trebuie să devii vizionar. Aș fi vrut nu numai să pot să-i reproduc cuvintele, ci să-i consemnez și gesturile. Mai ales gestul de a-mi apuca mîna și a mi-o duce să urmărească o linie, să străbată un spațiu de culoare, să pipăie granulația unui fond, repetînd: „Pune mîna! Pune mîna!"

La Palma, timp de o săptămînă, n-am vizitat nici ateliere, nici n-am încercat să-l pun pe acest om care a fost martorul și actorul tuturor marilor aventuri artistice ale timpului nostru, să-și depene amintirile și nici nu i-am cerut confesiuni... A fost altceva. Și acest lucru caracterizează convorbirile de față și va putea surprinde sau, mai degrabă, decepționa pe amatorii de anecdote inedite și picante. Timp de o săptămînă, în fiecare după-amiază, am fost oaspetele lui Miró, care, din atelier în atelier, și în interiorul fiecărui atelier regizase pentru mine — adică pentru această carte, pentru necunoscuții cu care spera să comunice mai bine — descoperirea operei la care lucra.

Am urmărit astfel cu privirea și cu mîna, împreună cu Miró, sute de pînze. Pentru el era

vorba desigur de ceva neplăcut: oprirea din lucru, mînuirea șasiurilor, adeseori gigantice, ca să nu mai vorbim de prezența „mașinii" de înregistrat ... * căreia, ca orice artizan scrupulos, nu i-a uitat nici o clipă prezența. De aceea, atunci cînd la sfîrșitul convorbirilor noastre mi-a spus că după plecarea mea va veni să revadă toate pînzele pe care mi le arătase, că se va așeza în fața lor pe micul taburet și că le va privi pe îndelete, una după alta, fără să-i pese, m-a mai liniștit în ceea ce privește scrupulele pe care mi le făcusem. Scrupul pentru că i-am răpit din timpul dedicat creației, din nebunia lui de creator; apoi scrupul pentru că l-am „condamnat" să vorbească. Sincer să fiu, îl cunoașteam destul de bine pe Miró pentru ca ideea acestor convorbiri să nu-mi fi venit mai demult. Și, chiar dacă mi-ar fi venit, aș fi îndepărtat-o numaidecît, chiar dacă uneori, ca și altora, mi-ar fi părut rău că nu am păstrat nimic din ceea ce-mi spusese, din vreo convorbire anume, sau că nu am dus-o mai departe. Ideea îi aparține lui Jean Lacouture. Cînd i-a fost transmisă lui Miró de prietenul său, Jacques Dupin, artistul a acceptat. Data? „Fiecare lucru la timpul său" este adagiul pictorului care izbutește să ducă la bun sfîrșit ceea ce a început, fidel angajamentelor pe care nu le tratează niciodată cu ușurință, fiind de o punctualitate exemplară.

Aceste convorbiri au avut deci loc „la timpul lor": între 3 și 8 noiembrie 1975, la Palma de Majorca. Mai e nevoie să amintesc faptul că era săptămîna în care de la o clipă la alta era așteptată moartea lui Franco, pe care două „escadroane" de medici îl mențineau în viață? Ezitam să mă duc la întîlnire, dar un telefon de la Paris îmi amintește că sînt așteptat ... că moartea lui Franco nu e un motiv, ba chiar dimpotrivă ... Ultima convorbire datează din decembrie, după expozi-

---

* Aceste convorbiri au fost înregistrate de Dominique Roussillon căreia Joan Miró și cu mine îi exprimăm pe această cale recunoștința noastră.

ţia retrospectivă a operei lui Miró la Galeria Maeght din Barcelona.

Evenimentele politice au influenţat convorbirile noastre în măsura în care ura împotriva franchismului nu l-a părăsit pe Miró nici o clipă din viaţa lui, numai că, repet, ar fi o eroare, aici sau în altă parte, să se considere opera lui Miró un răspuns direct dat „politicului" şi, prin urmare, să se caute în afirmaţiile lui „introducerea" în operă. În schimb, tot ceea ce spune el în cursul orelor noastre de convorbiri — „mi-ai luat şi pielea de pe mine" îmi declara Miró zîmbind, la plecare — vor contribui desigur la o mai mare apropiere de operă a celor cărora artistul le-o dedică. Lui Miró nu-i displace să producă surprindere, să trezească, astăzi încă, rînjete sau indignare, dar lucrul acesta nu se produce dintr-un spirit de provocare inutilă. După cum afirmă el, „trebuie să dai o lovitură". Dar este prea atent la ceilalţi, prea îngrijorat de împotmolirea în minciună sau într-o stare de letargie, este prea generos pentru a nu fi preocupat de tot ceea ce poate lumina aşa-numita, de către el, „aventură umană".

E inutil să spunem dinainte ce se află în afirmaţiile lui Miró. Fiecare cititor să descopere ceea ce-l interesează. Cu toate acestea, toţi cititorii vor fi miraţi de bătălia pe care artistul o duce în fiecare zi. În ceea ce-l priveşte sîntem cu totul departaţi de clişee. Să nu mai vorbim de presupusa lui inocenţă. Chiar şi optimismul lui e cucerit cu greu, pe seama unei neliniști a cărei strălucire sumbră am surprins-o nu o dată străbătîndu-i privirea albastră. Privire mai mult deschisă decît naivă, avidă şi extraordinar de pătrunzătoare. Cred că Miró şi-ar dori ca cititorii săi să fie sensibili la acuitatea acestei priviri care se vădeşte în munca sa, în interogarea lumii, în felul cu care îşi dirijează atenţia.

Munca, operele sale: adevărul artistului — loc comun. Cu toate acestea, cel mai bun prieten al său, Joan Prats, spunea: „ştiind totul despre Miró, nu ştiu despre el nimic". Nimic; mişcarea, gestul prin care Miró îţi abate privirea de la pro-

pria sa persoană și te invită să-l vezi acolo unde se află cu adevărat el: Fundația Miró, muzeu și centru cultural, loc de schimburi și de întîlniri culturale, admirabil ansamblu de clădiri construite la Barcelona, pe colina Montjuich, de arhitectul José Luis Sert — care, împreună cu Prats, colecționarul și editorul, ceramistul Artigas, al treilea dintre prietenii lui Miró, formează un grup constant, încă din adolescență. Și, poate într-o zi, și ansamblul atelierelor de la Palma, păstrat ca atare și deschis tuturor.

Dar, pentru moment, întreaga sa gîndire se îndreaptă spre munca de acum. În aceste *Convorbiri* vor apare, alături de nume ilustre, și altele, mai obscure, ale artizanilor cu care lucrează. Despre aceștia, Miró spune de multe ori: „Minunați oameni!" Mai mult decît mine, simplu privitor, ei dețin ceva din secretul lui Miró, secretul practicii sale.

LA JOAN MIRÓ ACASĂ, LA PALMA

Printre hoteluri, clădiri în construcție, vile, șantiere, se ivește deodată o enclavă, un zid lung și scund, din piatră de prin partea locului, în spatele căruia se văd copaci, palele unei mori. Acest spațiu protejat, miraculos protejat împotriva oricărei așteptări, este Son Abrines, *proprietatea lui Miró. După ce ai trecut de portal, o vilă somptuoasă. Miró, totdeauna curtenitor, așteaptă în prag, zîmbitor cu brațele deschise pentru* abrazo *.

Mai jos de vilă, marele atelier, construit de prietenul său José Luis Sert; ca un vapor lung, alb. Miró caută în imensa legătură de chei care deschid atelierele: atelierul nou și ansamblul de construcții vechi. Toate transformate în ateliere și alcătuind o mică așezare în partea mai înaltă a proprietății.

Privirea care trece deasupra construcțiilor-suport descoperă marea și munții. Dar Miró lucrează departe de orice spectacol, de orice privire. Pe o scară dreaptă, putem coborî în adîncurile atelierului; o pasarelă largă înconjoară vaporul; pe masă o carte de Góngora, pe altele machete, desene,

---

* Îmbrățișare (în limba spaniolă în text. N. tr.).

teancuri de hîrtie, creioane. Mai jos atelierul de pictură: peste tot pînze, una imensă e așezată pe podea, lîngă trei panouri galben aprins, mese, o tejghea și un singur fotoliu în mijlocul acestui spațiu gigantic. Sînt aici mai mult de o sută de pînze: privirea trece de la una la alta, solicitată din toate părțile. Iar pe pînzele întoarse cu fața la perete citești titluri ca: pasăre femeie personaj pasăre femeie ...

1. ÎN CATALANĂ

Joan Miró: Ceea ce vedeți aici este un proiect de afiș gata pregătit pentru primul ziar în limba catalană care va apare acum, după patruzeci și cinci de ani.

Georges Raillard: Primul cuvînt din conversația noastră este „catalan".

De patruzeci și cinci de ani muncesc pentru cultura catalană.

Cu toate astea, în 1919, cînd ați părăsit Barcelona ca să veniți la Paris, spuneați unui pictor, prieten de-al dumneavoastră: „Trebuie să plecăm. Dacă rămîi în Catalonia mori! Trebuie să devii un catalan internațional."

Trebuie ținut seama de faptul că la vremea aceea Barcelona era foarte înapoiată. Acum se vorbește mult de mișcări de avangardă, cum ar fi *391*, revista pe care a editat-o Picabia, venit de la New-York la Barcelona, dar această mișcare ca și altele, foarte avansate, nu priveau decît pe cîțiva străini, nu ajungeau decît la cîțiva intelectuali. Existau pe atunci Marie Laurencin, Otto Lloyd și fratele lui Arthur Cravan care era pictor și boxa, Olga Sakharof, Albert Gleizes. Dar aceștia erau străini. Catalani erau prea puțini.

Şi de fapt, cultura catalană trebuia salvată ...

Evident, cultura întregului popor. Şi mai tîrziu, după războiul civil şi victoria franchistă, m-am simţit de multe ori descurajat, dar astăzi, odată cu acest afiş, începe ceva nou. Am de asemenea aici un afiş pentru excursioniştii catalani şi altul pentru fotbaliştii catalani: nu pentru fotbal, ci pentru Catalonia, important e adjectivul. În decursul tuturor acestor ani, dincolo de orice, Catalonia nu a încetat să germineze, prin pămîntul ei, prin tot ceea ce creşte *(loveşte de mai multe ori masa cu mîna, cu degetele răsfirate)*. E ca o plantă crescută pe mine. Simt asta din ce în ce mai mult. De pildă, Montroig e ca o religie.

Asta înseamnă că şi casa părinţilor dumneavoastră ...

Asta mă lasă rece! Nu, pămîntul de la Montroig: îl simt din ce în ce mai mult, dar l-am simţit de cînd eram copil.

Copilul care începea să deseneze.

Pentru mine era o necesitate fizică. Eram foarte izolat. Toată lumea îşi bătea joc de mine. Foarte izolat. ...

Pentru că priveaţi în altă parte?

Da, pentru că vedeam dincolo de toate lucrurile strîmte. Şi izolarea aceasta am simţit-o foarte dureros, foarte violent, pe vremea cînd eram tînăr de tot, copil chiar.

Părinţii dumneavoastră îşi dădeau seama de asta ?

Între părinţii mei şi mine exista o barieră de netrecut. Şi sunt foarte fericit din cauza asta. Pentru că atunci i-am văzut pe băieţii veniţi cu mine la Paris în 1918, băieţi de familie bună care nu

mai erau buni de nimic. Mie, viața pe care am dus-o în copilărie, mi-a dat forță fizică. Și sunt foarte, foarte mulțumit de asta. Am dus o viață grea și asta mi-a ajutat. Nu regret. O spun mereu nepoților mei care duc o viață prea ușoară. Greutățile mi-au făcut mușchi. În timp ce tinerii de familie bună care-și petreceau vremea la Rotondă erau terminați!

Înainte de a pleca la Paris ați lucrat într-o academie din Barcelona.

Da, la academia Gali. Gali era un om care vedea departe, un om foarte deschis. De pildă, la el nu te mărgineai să pictezi o natură moartă sau să desenezi un model care venea acolo. Nu, în fiecare sîmbătă plecam cu toții la țară, Gali și colegii de atelier. Nu ca să facem mici crochiuri, nu, mergeam să ne plimbăm și, seara cînd ne întorceam, cîntam și citeam poezie.

Vedeți că era vorba de mult mai mult decît ucenicia tehnicii de reprezentare. La academie am început să-i citesc pe poeți, nu în familie. De atunci n-am încetat să-i citesc. Îi citeam pe poeții catalani, ca și pe cei străini. În vremea aceea l-am cunoscut pe Picabia. Atunci cînd am deschis prima expoziție, la galeria Dalmau: la începutul anului 1918. Ne adunam cu toții în fiecare seară la ora șapte. Picabia m-a impresionat foarte mult.

N-ați dat nimic mișcării *391* în 1917 ... Erați șocat de latura scandaloasă a lui Picabia: o pată de cerneală = Sfînta Fecioară, sau viceversa.

Nu, nu, eram foarte tînăr. Pentru mine a fost o lovitură. Pînzele și poemele lui Picabia m-au interesat: „Să încerci mai degrabă să uimești, decît să placi ..." Dar, mai cu seamă fusesem surprins de un poem-imaginar al lui Apollinaire, reprodus în culori, era un poem în întregime roșu și auriu, imprimat cu caractere diferite. Se numea *L'Horloge*

de demain (Orologiul de mîine). Pentru mine a fost o lovitură.
Îmi aduc aminte foarte bine.

Masson povestește că ați ajuns la Paris plin de Picabia și că el, Masson, v-a semnalat că Picabia reprezenta deja trecutul, iar viitorul era de partea lui Breton.

În 1917, Picabia și ceilalți m-au impresionat pentru că refuzau să se închidă în problemele plasticii pe care le ironizau totodată.

Vă aduceți aminte de această afirmație ironică pe care Picabia o făcea despre cei din Barcelona: „Cînd stai de vorbă cu cineva din Barcelona, nu știi, de fapt, niciodată, cui te adresezi: omul poate fi în același timp un politician, un intelectual, un negustor ..."

Toți avem oarecum acest sentiment. Picabia pricepea lucrurile. Intr-o zi l-am întîlnit la Montjuich, în fața Muzeului de fresce romanice, eu intram, el ieșea. Era entuziasmat. Entuziasmat de frescele romanice. Mi-a spus doar atît: „E frumos!"

Muzeul de la Montjuich a fost primul muzeu vizitat de dumneavoastră?

Da, la opt sau zece ani, mă duceam singur, duminica dimineața, la Muzeul de artă romanică ... Eram foarte tulburat. În afară de frescele romanice din Catalonia, pe care le cunoașteți, mai era acolo o sală cu reproducerile frescelor din grotele preistorice; nu le-am uitat niciodată.

În academiile de desen din Barcelona se vorbea despre aceste fresce?

Se vorbea mai degrabă de Michelangelo ...

Ca foarte mulți catalani, ați cunoscut Luvrul înaintea Muzeului Prado. Dar aveați cons-

tiința că aparțineți țării care a dat lumii cei mai mari pictori?

Da, eram foarte conștient de asta, dar eram fascinat de toată cultura franceză.

Începînd cu Cézanne?

Chiar dinainte, dinainte. Primele lucrări de Cézanne le-am văzut la Barcelona cu ocazia unei expoziții organizată de Ambroise Vollard. La închiderea expoziției, a circultat o petiție care cerea ca aceste tablouri să rămînă la Barcelona, ca orașul să le cumpere de la Vollard care le vindea. Și autoritățile au cumpărat un Sisley foarte mic. Rușinos. Îmi amintesc de această expoziție, eram fascinat de Claude Monet.

Monet?

Da, m-a uluit. Ca și Matisse.

De care, mai tîrziu, v-ați apropiat.

Mai tîrziu l-am văzut destul de des: relațiile dintre noi au fost foarte bune pînă în clipa în care ... *(un gest cu mîna în aer)*. Cînd îl vedeam pe Maeght îi spuneam întotdeauna că mi-ar place foarte mult să mă duc să-l văd pe Matisse, dar am simțit că el ... *(din nou un gest cu mîna)*. Era în ultimii ani ai vieții lui, cu puțin înainte de a se instala la Vence.

De ce asemenea reacție? ... Neîncredere și conștiința de a fi primul pictor al generației lui?

Da, avea conștiința acestui lucru. Nu știu dacă era vorba și de neîncredere, dar, spre sfîrșitul vieții lui, am simțit foarte limpede că găsea întotdeauna pretexte ca să nu mă primească. Ori era ocupat, ori era obosit. În schimb, știu că i-a

vorbit foarte frumos despre mine lui Aragon de care era foarte legat.

Numai Matisse a avut o asemenea atitudine față de dumneavoastră? Dar fiul lui a fost și va rămîne un prieten.

Pierre Matisse mi-a fost întotdeauna un mare prieten. Este un mare senior, care mă reprezintă în America de aproape o jumătate de secol cu multă inteligență și tact. El este cel care a organizat, imediat după război, expoziția seriei de *Constellations (Constelații)*, prefațată de André Breton, ceea ce din punct de vedere istoric reprezenta reluarea contactului cu Europa [1]. Pierre Matisse a reușit să facă în așa fel încît opera mea să aibă o mare influență și strălucire în Statele Unite.

Destinul dumneavoastră este surprinzător: începînd din anii 1924—1925 se vorbește de Miró la Paris, există un caz Miró, un mister Miró. Cu toate acestea, notorietatea dumneavoastră în Europa nu datează decît de la sfîrșitul războiului. Ea e consfințită de Marele Premiu pentru gravură la Bienala de la Veneția, în 1954; după treizeci de ani! În acest timp ați fost onorat, stimat și foarte cunoscut dar de un grup mic de oameni ...

Este chiar așa. Îmi aduc aminte, e mult de atunci, Pierre Loeb organizase două mari expoziții la Bernheim. La vremea aceea a fost o lovitură.

În timpul primei expoziții a operei dumneavoastră organizată de Pierre Loeb [2], în 25, la începuturile suprarealismului, se aflau acolo „Toată lumea bună a Parisului" și a „Montparnassului"; prințul moștenitor al Suediei și ducesa de Clermont-Tonnerre, Pascin și Marcoussis, în afară de grupul suprarealiștilor ...

[1] Notele se găsesc la sfîrșitul cărții.

Lumea mondenă. Dar a doua zi, cînd nu mai era nimeni, Leiris l-a adus pe Raymond Roussel la galeria Pierre.

L-ați întîlnit?

Nu, nici atunci, nici altădată. Pentru că trăia singur și nu vroia să vadă pe nimeni. A cumpărat o pînză mică de-a mea, nici nu știu care. Dar, mai ales, Leiris mi-a explicat reacția lui Roussel. Acesta îi spusese lui Leiris: „Merge mai departe decît pictura". Am apreciat foarte mult această opinie. Era foarte greu să știi ce gîndește Roussel. Chiar și cu privire la oamenii de care era foarte apropiat, cum e cazul familiei Leiris.

Ați citit textele lui Raymond Roussel?

Da. Am fost la premiera piesei *L'Etoile au front (Steaua din frunte)* împreună cu toată banda suprarealiștilor. Atunci, în timpul acestei reprezentații, Desnos și-a lansat fraza rămasă celebră: „Noi sîntem palma și voi sunteți obrazul!"[3] Era în ziua în care Michel Leiris s-a căsătorit cu Zette. Ieșind de la cununie, ne-am dus la premiera lui Roussel.

Ați luat parte adesea la ieșirile cu „banda"?

Foarte rar. Nu pentru că m-aș fi simțit prost cu ei, dar lucrez conștiincios și nu-mi pot permite să-mi întrerup ziua. Locuiam pe atunci la „Cité des Fusains" în Montmartre, și mă deranja să-mi întrerup ziua de lucru la amiază ca să mă duc să beau un pahar.

Vă plăcea încă de pe atunci să vă folosiți riguros timpul ...

Da, foarte riguros. Dar e vorba mai puțin de folosirea timpului cît de întreruperea lucrului pe care o socotesc imposibilă. Și azi trăiesc tot așa. Așa, încît evit deplasările: îmi trebuie o oră ca să ajung la Paris cu avionul, dar e o întrerupere din lucru

și dacă stau patruzeci și opt de ore la Paris, am nevoie de cel puțin o săptămînă ca să reiau, ca să mă integrez din nou.

De multe ori, munca pictorului nu e cunoscută, nu e cunoscută tensiunea mentală.

Da, este o viață intelectuală completă. În fiecare zi mă scol pe la ora opt, mă spăl și vin aici în atelierul Sert unde lucrez pînă la ora micului dejun. Apoi reiau lucrul pînă la ora două. Iau masa, mă odihnesc douăzeci de minute și imediat apoi îmi reiau treaba aici. După-amiaza, revăd ce-am făcut dimineața și pregătesc lucrul pentru a doua zi. Dar timpul în care muncesc cel mai mult este cel din zorii zilei, spre ora patru dimineața. E ora la care lucrez cel mai mult, fără să lucrez. În pat. Între ora patru și ora șapte sunt totalmente absorbit de munca mea. Aproape întotdeauna e așa. De pildă, azi dimineață m-am gîndit la tot ce trebuie să fac pentru expoziția care se deschide luna viitoare la Galeria Maeght din Barcelona. Asta îmi cere o mare tensiune spirituală.

O mare parte din viața dumneavoastră vi-o petreceți singur. O solitudine necesară?

Dacă începi să-i frecventezi pe oameni — nu vorbesc din punct de vedere monden, las asta deoparte, — pe prieteni, evident, trebuie să fii politicos, să accepți un prînz sau o cină, or, toate astea le-am curmat. Pentru mine e obositor.

Considerați că nu aveți nimic de cîștigat frecventînd lumea?

Ba da, din dialogul cu oamenii pe care-i iubesc cu adevărat, cu care mă înțeleg bine și care mă interesează. Poeții. Precum Jacques Dupin. Jacques e un bun prieten de-al meu și un mare poet. Tocmai am făcut gravurile pentru o carte a lui de poeme.

De la un om n-ați preferat totuși să luați ceea ce e mai bun, adică opera?

Și opera și latura omenească. Dar ele nu se însoțesc întotdeauna, iar pentru mine o operă care nu se potrivește cu latura omenească e puțin intinată.

La Tzara de care erați foarte legat, opera și omul se potriveau?

Eram foarte buni prieteni! Se întîmpla uneori ... *(gest cu mîna evocînd o ruptură; și grimasă)*.

Cum considerați o asemenea ruptură pe care o evocați cu un gest? Ca pe o înșelătorie artistică?

Mai degrabă ca pe o slăbiciune omenească.

2. NU O BUCATĂ DE CARNE DE ÎNGHIȚIT

G.R. Sunteți foarte sensibil la comportamentul oamenilor din jurul dumneavoastră. Asta ar explica faptul că v-ați menținut mereu oarecum la distanță de grupul suprarealiștilor.

J.M. Da ... *(grimasă)*. Erau prea dogmatici. Îmi displace dogma.

În *La révolution surréaliste (Revoluția suprarealistă)*, *Terre labourée (Pămînt arat)* este reprodus printre textele despre vis. Această ilustrare a fost făcută cu acordul dumneavoastră.

Nu, dar lucrul mi s-a părut firesc. Dealtfel această pînză îi aparținea lui Breton, era în atelierul lui din strada Fontaine nr. 42, mai tîrziu mi se pare că i-a vîndut-o lui Gaffé, colecționarul ...

Despre asta Desnos a povestit că Breton o cumpărase de la dumneavoastră cu șapte sute de franci și a vîndut-o puțin după aceea cu opt mii. Această desfacere de mărfuri cam neplăcută datează din vremea disputei în legătură cu *Cadavre (Cadavrul)* [1]: era un mod de a întoarce împotriva lui Breton acuzația pe care v-o adusese lui Max Ernst și dumneavoastră, vinovați în ochii lui de a fi abdicat în favoarea

banilor, atunci cînd ați acceptat comanda de decoruri la *Romeo și Julieta* ...

Breton și Eluard aveau un simț comercial foarte ascuțit. Eu nu mă pricep la așa ceva. Eu n-am nici o idee despre asta. E o poveste veche. Pe moment am fost afectat, ca și Max Ernst, care era foarte legat de Paul Eluard și de Aragon.

Totdeauna v-a deranjat faptul că se amestecau noțiunile de pictură și bani?

Mă dezgusta foarte tare.

Vorbiți la trecut. Or, astăzi cine mai spune că pictura e făcută să răstoarne lumea cînd se vorbește mereu de relația pictură-bani?

O valoare de bursă! Mă dezgustă profund.

Se poate reacționa?

(Grimasă) Nu se poate. Recent am ars o serie de pînze. Le-am ars din punct de vedere plastic și al meseriei, pentru că prin ardere rezultă un material frumos și pe de altă parte ca să spun „la dracu" tuturor celor care pretind că aceste pînze valorează o avere. Eu le dau foc. *(În timp ce vorbește face o mulțime de gesturi și grimase. Prin mișcarea degetelor arată materia care se topește, apoi le răsucește și le apasă sugerînd pictura care se transformă.)*

Dar aceste pînze arse au fost expuse la Paris la marea retrospectivă de la Grand Palais în 1974. Deveniseră deci valori de bursă ...

Mă lasă rece. Dar e un lucru detestabil, care a falsificat raportul dintre oameni și pictură, oamenii nu mai văd tablouri, văd dolari.

Cum s-ar putea recîștiga o viziune a operei de artă detașată de valoarea ei financiară?

Cu afişe pe străzi, aşa cum am făcut, cu sculpturi şi chiar prin gravură.

Da, dar o litografie sau o acqua forte costă mult ...

Pentru popularizarea formelor, gravura e foarte importantă şi eficace. De pildă, aici, pe masă sînt vreo douăzeci. Dacă s-ar trage în şaptezeci şi cinci de exemplare ar însemna o mie cinci sute: astea ar ajunge la cinci mii de oameni. Iar prin afişe chiar la mai mulţi.

La Grand Palais aţi putut înregistra reacţiile faţă de opera dumneavoastră: registrul pentru vizitatori era uluitor.

Ştiu doar că cineva a scris: „Ar trebui tăiate mîinile lui Miró“.

Mai mult decît ostilitatea, m-a izbit agresivitatea.

Da, agresivitatea. De ce această agresivitate? Habar n-am. Dar ea mă determină să lucrez. Şi apoi sper să mi se facă onoarea de a fi atacat pînă în ultima clipă.

Onoarea asta nu v-a lipsit pînă acum. Contrastul era izbitor în comparaţie cu atitudinea publicului în faţa personajelor lui Picasso la Palatul Papilor. Ca la slujba de duminecă, în faţa unui Picasso sacru. Oare Picasso a intrat în obiceiuri, în instituţii şi dumneavoastră nu?

Ei da! Fără îndoială! Şi sunt foarte bucuros. Asta mă determină să lucrez, să lucrez, să lucrez, spunînd: „La dracu! cu atît mai rău pentru ei!“

De obicei nu spuneţi: cu atît mai rău pentru oameni!

Dar vedeţi bine că în ciuda agresivităţii lor, am declanşat mişcarea. Un şoc e ceva pozitiv, oamenii reacţionează. Dacă se simt atacaţi, reacţionează.

Ce conformism atacaţi?

Nu e ceva preconceput ... O lene mentală, o delăsare în toate.

Să luăm de pildă „capul" pe care l-aţi făcut acum ştergîndu-vă periile ... *(E un cap executat din cîteva mişcări energice, în culori foarte vii, roşu, verde, negru, pătrat, zburlit, s-ar spune făcut pentru „amuzament")*. Cum ar putea acest cap să atace lenea mentală? Pentru că afişează o întoarcere la copilărie ...

Capul acesta e foarte brutal, e foarte violent; şi lucrurile violente îi fac pe oameni să reacţioneze.

Nu opun violenţa copilăriei. Dimpotrivă, copilăria este teritoriul violenţei abandonată din lene şi prin disciplină. Oamenii se tem de propria lor violenţă şi brusc, dumneavoastră faceţi să izbucnească o violenţă necanalizată.

Asta este! necanalizată. Ceea ce mă interesează — ca să folosesc un cuvînt la modă — este o revoluţie permanentă *(schiţează o mişcare de rotire, desenează cercuri în aer)*, să nu existe fixare într-un punct, să existe întotdeauna ceva care se învîrteşte. Să se revizuiască totul. În fiecare zi repun totul în discuţie, toată opera mea.

Nu intraţi niciodată în atelier din rutină?

Nu, niciodată. Tensiunea este din ce în ce mai mare. Cu cît îmbătrînesc cu atît tensiunea este mai puternică. Ceea ce o îngrijorează pe soţia mea. Cu cît îmbătrînesc, cu atît devin mai nebun, mai agresiv, sau mai rău, dacă vreţi.

 În operă.

Nu cu oamenii, nu. De pildă îi spun mereu lui Dupin: «Mi-ar place să mor spunînd „la dracu"».

Nu s-ar bănui deloc.

Din cauza lenei mentale.

În 1925 se spunea deja despre dumneavoastră că sunteți misterios, indescifrabil. Dar a început să se vadă din ce în ce mai clar ce era pe „dinăuntru".

Mă exteriorizez mai mult. Este o consecință a operei mele și a tuturor celor întîmplate la noi *(gest violent cu brațul ca și cum ar arunca ceva peste umăr)*.

Vi s-a reproșat uneori că nu ați ales exilul, ca Picasso.

M-am gîndit mult la reproșul care efectiv mi-a fost făcut și am rămas la părerea mea dintîi că trebuie să rămîn pe pămîntul catalan *(lovește podeaua cu piciorul)*. Am simțit tragedia trăită de prietenii mei care nu se întorseseră în Spania, care erau exilați. O tragedie personală, dar care le-a marcat opera. Picasso, de exemplu, de care îmi vorbiți, era foarte legat de țara lui. Îmi aduc foarte bine aminte de o afirmație pe care a făcut-o prima oară cînd m-am dus să-l văd în proprietatea lui din California. Avea o grădină splendidă cu eucalipți. I-am spus: „Bătrîne, e frumos, grădina asta, copacii..." A ridicat de jos o pietricică și mi-a spus: „O pietricică de la Montroig face mult mai mult decît toate astea". M-a surprins... o mică pietricică...

Ce gîndea despre dumneavoastră care urma să vă întoarceți în Spania?

Nu mi-a spus niciodată nimic. Vorbeam tot timpul de țara mea. Avea o memorie grozavă, își amintea o mulțime de lucruri. Îmi vorbea aproape tot timpul în catalană, rareori în franceză. Şi cred că mă invidia.

După războiul din Spania, în 1940 ați părăsit Franța pentru Spania. Nu v-ați pus atunci problema exilului?

La începutul războiului din 1939, la Paris nu se întîmpla nimic. Dar la un moment dat am fost sfătuiți să părăsim Parisul și să ne ducem la Varengeville unde aveam prieteni și unde faptul că exista un spital ar fi putut să ne ferească de bombardamentele germane. Şi noi, bieții imbecili am plecat spre Normandia. Imediat au început bombardamentele. Atunci, împreună cu prietenul meu arhitectul J. L. Sert, am încercat să plecăm în America, dar nu erau locuri pe vapor. Fata mea Dolores era foarte mică. Pentru mine asta însemna o mare răspundere. Aşa încît, neputînd să plecăm în America, Pilar și cu mine ne-am hotărît să ne întoarcem acasă. Şi după zile de aşteptare pe peronul gării din Rouen ne-am urcat în tren. Am hotărît ca Pilar să se ocupe de Dolores și eu de *Constellations (Constelații)* — începusem guașele astea la Varengeville. *Les Constellations (Constelațiile)* erau o mică mapă, singurul nostru bagaj. Am ajuns la Paris cu Dolores și *Constelațiile* ... De la Paris am luat din nou trenul spre Perpignan.

La Perpignan nu vroiau să ne dea viză, dar din fericire exista acolo un consul al Spaniei căruia nu-i păsa de Franco. Datorită lui, după un timp, am reușit să plecăm. Oprire la Figueras unde se verifica lista suspecților. Mi-era teamă; dar numele meu nu figura printre ei. La Gerona ne aştepta prietenul meu Prats: „Mai ales nu te du la Barcelona." Ne-am dus așadar la țară, într-un loc în care nu ne cunoştea nimeni. Apoi, după o vreme, ne-am descurcat și am reușit să plecăm la Palma. Acolo erau părinții noștri și, mai cu
 seamă, pentru că toți cei de acolo suportaseră

opresiunea lui Franco de la început, erau sătui de el pînă în gît. Am trecut incognito. Şi după doi sau trei ani, cînd lucrurile s-au mai calmat, m-am întors la Barcelona.

V-aţi gîndit, şi pe bună dreptate, că autorităţile nu uitaseră participarea dumneavoastră la Pavilionul spaniol de la Expoziţia Internaţională de la Paris în 1937 şi nici ce aţi scris pe faimosul afiş-şablon *Aidez l'Espagne (Ajutaţi Spania)* reprezentînd un om cu pumnul ridicat: „În lupta actuală văd de partea fascismului forţele perimate, iar în cealaltă parte, poporul, ale cărui imense resurse creatoare vor dărui Spaniei un elan care va uimi lumea". Semnat: Miró.

Evident eram suspect din cauza asta şi din cauza a tot ce făcusem. Ca prieten al lui Sert, care fusese arhitectul pavilionului Spaniei, ca prieten al lui Prats, care fusese închis opt luni.

Mai tîrziu Prats a avut îndrăzneala să editeze seria dumneavoastră *Barcelona*. Or, această serie de cincizeci de litografii mari pare să redea adevăratul chip al tuturor monştrilor care erau la putere.

Cenzura nu şi-a dat seama că erau gravuri politice. Şi apoi asta s-a întîmplat mai tîrziu. Le-am terminat în 1944. Dar imediat după victoria franchistă, intelectualii şi artiştii au devenit în mod automat suspecţi.

Cei de la putere n-au încercat niciodată să vă atragă de partea lor?

Niciodată. Puterea lui Franco m-a ignorat totalmente şi pînă acum a fost ca şi cum nici n-aş fi existat. Dacă fac o expoziţie la New-York sau la Paris şi are succes: tăcere. Nici măcar nu e menţionată.

Tápies a amintit, sub titlul *Escroqueries culturelles (Escrocherii culturale)* că o carte publicată în 1969 la Barcelona şi intitulată *Comprendre la peinture (A înţelege pictura)* nu vă menţionează deloc. E drept că această carte despre arta modernă este datorată „şefului acţiunii de informaţie din direcţia generală a culturii populare şi spectacolelor din Ministerul Informaţiei şi Turismului [2]."

De la început au înţeles că nu eram o bucată de carne de înghiţit.

Continuaţi să trăiţi ignorat de „oficiali".

Acum, aici, la Palma, încep să fiu cunoscut chiar din vedere. Dar e o chestiune recentă. Şi mă bucur că am scăpat pînă acum de publicitate. Publicitatea mă deranjează. Mie îmi place să trec neobservat. Totuşi, ultima oară cînd m-am dus la Barcelona — eram cu Sert la Fundaţie, în această splendidă clădire pe care a construit-o şi era foarte multă lume — oamenii m-au recunoscut. Şi căldura umană din jurul meu m-a impresionat. Îmi dăduseră lacrimile. Era contactul cu oamenii. Intrasem în sîngele şi în pielea lor. Pentru mine a fost foarte emoţionant: familii de oameni tineri cu copiii lor, oamenii care vin dumineca, ceva foarte popular. Eram emoţionat.

3. CA O HAINĂ PREA STRÎMTĂ

J. M. Primisem un pachet ambalat într-un carton: cartonul ăsta. Am simțit că de aici va ieși ceva. Materia cartonului mi-a plăcut, m-a incitat. Materialul și toate rupturile de la marginea cartonului pe care le echilibrez aici, cu liniile astea, liniile astea mici, nu constituie mare lucru. Cartonul de ambalaj mi-a dat primul imbold și am să fac o serie din toate cartoanele vechi.

G. R. Cartoanele astea neregulate și rupte vă incită să inventați forme și semne noi mai mult decît formatele clasice?

Nu, nu există diferență, e totuna. Profit de tot ce-mi cade în mînă: dacă mi se trimite un pachet, păstrez hîrtia de ambalaj; dar alteori mi se trimite din Japonia hîrtie scumpă și mă folosesc și de ea. Acum sînt din ce în ce mai atras de unele lucruri cum sunt cele pe care le vedeți pe cartoanele astea, capul ăsta, aici pe cartonul ăsta. Sper într-una din zile să pot expune această serie. Uitați-vă, ăsta era un carton vechi, zăcea pe-aici și este un material minunat de care m-am folosit ...

Pe spate ați scris *Femeie*. Jumătate din operele dumneavoastră sunt intitulate *Femeie* ...

Da, ... *(rîde)*

Femeie și Pasăre ... Sunt niște femei devorante!

Da, da ... *(rîde)*

Cînd Breton comentează *Constelațiile*, (pc primele le țineați ca pe un lucru prețios sub braț cînd ați plecat din Varengeville) pare nedumerit de chipurile dumneavoastră de femeie: sunt pline de cruzime, ale lui sunt conciliante, sunt femei pe care le visezi ...

N-am vorbit niciodată cu Breton despre asta. Pentru mine ceea ce numesc *Femeie* nu este ființa femeie, ci un întreg univers.

O latură a gîndirii dumneavoastră?

Exact, latura violenței, îndepărtînd partea umană, o violență personală.

Și de ce o înfățișați în felul acesta?

(Se strîmbă)

Mi se pare că originea acestei teme apare cu mult timp în urmă: într-o lucrare cum e *Familia* veche din 1924, care e o lucrare foarte violentă ...

Familia, da. Bărbatul — soțul — femeia și băiatul. Domnul își citește ziarul și își fumează pipa. Am lucrat acest tablou pe strada Blomet.

Enumerați cu un aer de bunăvoință prefăcută personajele tabloului ca și cum ar fi vorba de o clasică fotografie de familie. În timp ce tabloul este alcătuit din elemente care explodează în derivă, în germinare, sub un ochi rătăcitor și fix totodată prins în același plan. Această familie e cu totul altceva decît o „familie" așa cum „femeile" dumneavoastră sunt cu totul altceva decît „femei". Ce înseamnă „femeie" și „pasăre" ...

Femeie sau personaj. Niciodată bărbat. Femeie sau personaj sau pasăre.

Femeie și Pasăre pe acest panou de lemn unde ați preferat să pictați pe partea „proastă", pe partea grunjoasă.

Tocmai datorită rezistenței materialului. Cum vă spuneam, cînd am venit la Paris cu prietenii din Barcelona, ei nu aveau nici un fel de rezistență, eu da, și este imboldul meu și azi. Să stăpînești această rezistență. Dar hîrtia japoneză mă interesează prin contrast. Mă incită să mă exprim altfel.

Sunteți mereu în căutarea altor materiale ...

Nu caut, mă atrag; îmi vin pur și simplu. *(Se apropie de o masă plină de pete)*. De pildă, folosesc masa aceasta ca să-mi așez pensulele, pensulele. Fără să vreau, pe măsură ce se murdărește, masa mă atrage mai tare; petele astea negre vor deveni într-o zi ceva. E un șoc. Și în viață ai nevoie de astfel de șocuri.

Șocurile acestea sunt întotdeauna vizuale?

Foarte des.

Dar în timp ce stăm de vorbă aici, fără radio, poate că s-a și anunțat moartea lui Franco. Un asemenea șoc ar putea să declanșeze ceva.

Da, sigur! Evident!

Cu mult mai important decît șocul declanșat la vederea acestei mici pete de pe jos?

Totul se leagă. Totul formează o unitate. Nu există domenii diferite unele de altele. Totul se înlănțuie.

Dar dumneavoastră, ce sunteți dumneavoastră în mijlocul acestor „lanțuri". Mă gîndesc la

Lautréamont care se simțea deopotrivă spectator și actor al lumii sale imaginare, animal în propriul său bestiar ...

Mă simt ca o plantă. De aceea locuiesc la Palma. Îmi găsesc rădăcini aici. Familia mamei mele se trage din Palma *(lovește cu piciorul, ca și cum ar fi bătătorit pămîntul)*. Am rădăcini în acest pămînt.

Rădăcini și cultul morților?

A, nu, cultul morților deloc. Pămîntul, pămîntul, numai pămîntul. Oamenii de aici sunt cei mai imbecili din lume. Pămîntul, pămîntul: există ceva mai puternic decît mine. Munții aceștia fantastici au un rol în viața mea și cerul de asemenea. Nu în sensul romantismului german, e vorba mai degrabă de șocul provocat de aceste lucruri în gîndirea mea, mai mult decît viziunea lor. La Montroig, forța mă hrănește, forța.

Ați mai resimțit în altă parte un șoc atît de puternic?

Nicăieri. Pentru că Montroig este șocul preliminar, primitiv la care revin mereu. În altă parte, totul se măsoară în raport cu Montroig.

Japonia, unde ați fost de mai multe ori și care v-a impresionat foarte tare, nu este asimilabilă cu Montroigul?

Am fost foarte impresionat de Japonia. Aceste călătorii au jucat un rol important în opera mea. Dar nu am avut aceeași emoție pe care o am la Montroig, pentru că pentru mine în Japonia nu existau rădăcini adînci.

Spuneați că simțiți în clipa de față o transformare în opera dumneavoastră. Dintre toate pînzele de aici există și unele marcate net de această transformare?

Transformarea nu este marcată în legătură cu o anumită pînză, ea se simte în tot. Pînza de aici am pictat-o acum patru sau cinci ani. Și cealaltă de alături, foarte recent.

Cea mai veche din ele e încă pe șevalet *(o pînză traversată de o curbă neagră, deschisă spre cer, marcată de un punct negru, un punct roșu și un punct albastru)*. E ciudat că nu ați terminat-o încă.

Totul este la locul lui. Voi lucra din nou această pînză care este deja perfect desenată.

Și ați părăsit această pînză pentru că „totul era la locul lui"?

Nu, pentru că eram atras de altceva.

Există în atelierul acesta o sută de pînze în lucru.

Da, da, poate că vreo sută. Pe mine mă interesează să nu opresc elanul care mă împinge; nu mă pot opri. Mă simt din ce în ce mai atras, este un fel de atracție magică ... Dimineața cobor aici în atelier, fac înconjurul lui și fatalmente mă simt atras de ceva. Nu mă pot împiedica să simt altfel.

Ca un animal care își recunoaște domeniul.

Da, asta este: un animal care tocmai își recunoaște terenul. Numai că anumite lucruri paralele se produc în același timp. Dacă îmi vine o idee, fac o mică schiță indiferent pe ce, indiferent unde. Și pe măsură ce trece timpul, mintea mea lucrează și într-o bună zi se naște o pînză. Reiau unele lucruri de acum patruzeci de ani. Lucruri pe care prevăzusem să le fac și care se tot plămădesc de patruzeci de ani.

Ascultîndu-vă mă gîndesc la pînza aceea mare din 1929 pe care ați intitulat-o *Luiza a Prusiei.*

Este o pînză a cărei geneză se cunoaște: descoperiți într-un catalog de tipul Manufactura din Saint-Etienne reproducerea unei banale mașini industriale; o schițați pe un bilet de metrou, ca pe un personaj. Apoi intervin tablourile pe care le-ați văzut, tot ceea ce ne scapă din această geneză. Și în sfîrșit ia naștere *Luiza a Prusiei*.

Îmi vorbiți de acest tablou foarte vechi. Or, recent, poate cu o lună în urmă, mi-au venit noi idei pentru *Regina Luiza a Prusiei*. După atîția ani, nu știu cum mi-au venit acum în minte ideile. Am făcut crochiuri și cred că va deveni o pînză mare.

Aceste două pînze *(e vorba de două pînze de cinci metri pe patru, care stau rezemate în fundul atelierului)* mi se pare că le lucrați invers.

Da, invers. Cînd intram în atelier, mă jenau; îmi spuneam: „Nu merge, nu e bine ..." Și nu găseam motivul pentru care nu era bine. Le-am așezat invers și acum pot începe. Mi se par echilibrate.

Le lucrați așezîndu-le orizontal, sau vertical așa cum sunt acum?

Vertical. Mă sui pe scara asta.

Lucrați singur?

A, da, singur. Mai cu seamă să nu fie nimeni. Niciodată. Nimeni nu intră în atelier cînd lucrez.

Cînd ați isprăvit, simțiți nevoia să arătați cuiva rezultatul?

La ce bun? Doar cîtorva persoane.

 Deci le judecați singur, sînteți bucuros ...

Bucuros, nicidecum. Am sentimentul unui lucru împlinit. O operă este încheiată cînd nimic nu mă mai jenează. Cînd vedeam pînzele astea mari, nu mă simțeam bine; ca atunci cînd porți o haină prea strîmtă. Acum că le-am așezat invers, mă simt bine.

Același sentiment l-ați avut, de pildă, odinioară în perioada *Fermei* care este organizarea în peisaj a unor obiecte care au o valoare plastică și niște funcții legate între ele?

Era același lucru. Îmi aduc foarte bine aminte de vremea cînd pictam *Ferma*, mă simțeam bolnav cînd nu mergea.

V-ați bucurat că un tablou pe care îl considerați foarte important a fost achiziționat de Ernest Hemingway?

Deîndată ce o pînză e terminată, mă lasă rece ce se întîmplă cu ea. Ca un copil care a crescut și căruia îi spui: „Acum du-te, descurcă-te!" În clipa de față, mă preocupă cartoanele astea care vor da naștere la ceva, care pot să dea lucruri noi. Însă în privința celor două pînze mari, știu ce le lipsește: două accente de culoare. Fondul va rămîne alb, linia e foarte puternică, urmează cîteva accente de culoare și asta-i tot. *(S-a apropiat de pînză, o atinge, urmărește linia cu degetul.)*

Întîrziați momentul punerii acestor accente ...

Odată ce pînza e gata, ca asta, restul vine de la sine. Greu este să ajungi la această etapă: e o muncă teribilă care mă doboară. Acum totul merge ca de la sine.

La început, un desen în cărbune ...

Continuam să lucrez așa pînă mai acum cîțiva ani. Dar acum, nu. Atac numaidecît; e mai direct. Dar și mai riscant și dacă dau greș, cu atît mai

rău. Pe foile astea de glaspapir de pe jos *(îmi arată trei foi de glaspapir, mari, galbene așezate pe podea)* am desenat cu cărbune pentru că a fost prima idee care mi-a venit, dar acum, în ultimul timp, lucrul acesta mi se întîmplă foarte rar ... Și acum lucrez pe toate trei hîrtiile odată.

Titlul va veni abia la urmă?

El ia naștere pe măsură ce lucrez.

Tot în limba franceză? Citesc acolo, scrisul dumneavoastră frumos: *Personaj cu trei fire de păr, pasăre, constelație.*

Da, tot în franceză. Trebuie să se țină seama că la Paris am început. Cît privește gravurile, acolo nu eu pun titlurile, de asta se ocupă Jacques Dupin. Și sunt întotdeauna de acord cu titlurile puse de el. În *Trei fire de păr*, părul l-am făcut cu mătura, paiele au făcut ca să iasă ca și cum ar fi păr. Măturile astea le folosesc în chip de pensule. *(În timp ce vorbește, mînuiește o mătură pe care o trece mereu peste pînză, mimînd felul în care lucrase.)*

Și pe pînza aceasta, pe care ați fixat-o la mijlocul peretelui, ați obținut un cap ...

Mi-am șters penelurile cu benzină pe pînza goală, așa *(gest cu brațul)*. O voi lucra foarte puțin ca să nu-i anulez prospețimea și violența. Mai cu seamă nu trebuie strivită această prospețime a liniei care respiră; ea e ca o bătaie a inimii.

Linie care respiră, spuneți. Asta e de multe ori o problemă a picturii vechi, datorită imperativelor școlii, a unor necesități ale „finitului“.

Cînd pictura veche e bună, linia respiră. În fața lui Poussin mă simt nemaipomenit. Și nu vorbesc

de Van Gogh, bineînțeles, nici de Monet care mă impresionaseră foarte mult încă de la Barcelona. Și, evident, Goya, El Greco ...

Aveți sentimentul că veți lăsa o viziune asupra epocii dumneavoastră ca Velázquez, sau El Greco, exprimînd epoca lor, și, mai ales descoperind-o mai înainte ...

Nu-mi dau prea bine seama. Poate o epocă care nici ea însăși nu știe încotro se îndreaptă ... o întoarcere la izvoare, la o violență primitivă.

Poate că epoca marii industrializări va resimți necesitatea unui primitivism. Ceea ce ar explica în mod paradoxal agresivitatea oamenilor la adresa dumneavoastră: oamenilor nu le place întotdeauna să le arăți aceste forțe primitive.

Oamenii au pierdut sensul a tot ce este autentic.

4. CU DEGETELE ÎN CULORI

G.R. În această navă — celulă în care petreceți cea mai mare parte a vieții dumneavoastră — cea mai mare parte ... dacă se poate spune astfel —, cum lucrați? Cu muzică ...

J.M. Cînd lucrez, nimic. Absolut nimic. Nu mă uit nici la peisajul din jur, care e minunat. Ferestrele sînt puține și trag perdelele. Nimic, nimic, nimic. Cînd lucrez, uite ce mă excită: această pată mică, albă, pe jos. Unii vor să li se citească poeme, sau texte, sau mai știu eu ce. În ceea ce mă privește, îndepărtez totul. Această pată albă are pentru mine un rol excitant, incitant: acest roșu sau acest negru *(merge de la o pată de pe jos la alta)*. Dacă scot dala respectivă, pentru mine ea reprezintă un punct de plecare.

Adineauri, încercam să-mi amintesc lucruri care revin după ani de zile, care n-au încetat să se coacă, să încolțească: cînd locuiam la Cité des Fusains în Montmartre, am pictat o pînză foarte mică: pe un fond albastru, uniform, un cerc foarte mic în stînga, sus. Foarte mic, foarte mic, abia vizibil pe fondul albastru. Lumea nu se sinchisea de pînza asta. O s-o vedeți la Barcelona, Maeght, care e foarte șmecher, a regăsit-o și o s-o expună. Ei bine, în celălalt atelier o să vedeți pînze mari care sînt la fel cu această pictură monocromă din 1925: aici pînza e curată, doar un cerc negru,

nu mă ating de ea. Trei pînze sînt așa. Deci revin la lucruri pe care le-am făcut prima dată, acum aproape cincizeci de ani.

Alt exemplu: cu mulți ani în urmă, pe o pînză mare, pictasem o linie, o mică linie albă; pe alta o linie albastră. Și apoi într-o zi s-a întîmplat... în clipa în care l-au executat pe un biet băiat catalan, Salvador Puig Antich. Simțeam că asta era. În ziua în care a fost ucis. Am terminat pînza în ziua în care a fost ucis. Fără să știu.

„Asta era"?

Moartea lui. O linie care avea să se întrerupă. E un triptic pe care l-am intitulat *Speranța condamnatului la moarte*. Țin foarte mult ca aceste pînze să rămînă la Barcelona, la Fundație.

Relația dintre aceste pînze și drama lui Puig Antich nu era voită de la început?

Nu era deloc o coincidență intelectuală. Poate o coincidență ușor magică ... Sau, în fine, nu știu cum să-i spun. De pildă, pînza asta nu reprezintă nici ea nimic intelectual. N-am vrut decît să-mi șterg penelurile. Și apoi mi-a venit așa, dintr-o dată.

Capul de aici îmi e străin, în timp ce pe șevalet recunosc un peisaj-Miró care mi-e familiar.

Fiindcă e lucrat și răs-lucrat. Dar capul, ei bine, capul așa va rămîne. A fost executat în cîteva minute.

Tabloul vi se pare prețios, ca și cum ați ști că el poate, mai mult decît o bună parte a operelor dumneavoastră, să provoace rînjete sau urlete.

Dacă lumea o să țipe cînd îl voi expune, o să fiu bucuros. Într-o zi am fost întrebat dacă am vreun asistent care-mi șterge penelurile și face toate

treburile de acest soi. Evident că n-am. Nu pot. Dealtfel acum lucrez foarte des cu degetele: moi degetele în culoare, în cerneluri litografice așa *(gest plin de voluptate,)* așa lucrez ...

Uite tabloul ăsta mic: e făcut pe o pînză pe care am găsit-o la croitorul meu, o pînză din care se face căptușeala pentru veste. E un material foarte frumos. I-am cerut croitorului meu cîțiva metri și am făcut o serie de picturi acum cîteva luni. În principiu, sînt gata; a mai rămas puțin de făcut, trebuie puțin retușate. De aceea trebuie găsit un mijloc prin care atelierele de aici să fie păstrate așa cum sînt, cînd voi fi plecat de aici, cînd îmi voi fi luat zborul. Ar trebui ca tot ce este în lucru să rămînă aici. Pînzele aflate în lucru nu trebuie să ajungă la muzeu. Aici ar fi ceva viu. Și o să vedeți la Son Boter! Atelierul e modern, Son Boter e o casă din secolul al XVII-lea, cu pereți înalți pe care am făcut desene ... Asta are o valoare, asta are o valoare documentară și umană. O spun mereu celor din Barcelona, cred că au înțeles.

Aveți oroare de muzeu.

O, da! O! O! *(Strîmbătură)* Iată aici desenele pe care le-am făcut pe hîrtie de ambalaj. Am pus culoarea direct cu degetele *(își urmărește linia cu arătătorul, apăsînd, îmi ia mîna ca să urmăresc și eu linia)*.

Ați regăsit bucuria copiilor de a picta cu mîna. Odinioară ...

Foloseam pensule foarte curate pe care le curățam în fiecare zi. Foarte curate ... Acum gustul de a picta cu degetele se accentuează pe zi ce trece.

Și chiar faimoasa meticulozitate de pe vremea cînd locuiați în strada Blomet, de care toți prietenii dumneavoastră de atunci au vorbit ca de meticulozitatea unui maniac, îngrijorătoare chiar?

S-a terminat. Nu mai e deloc așa. Și totuși îmi place o oarecare ordine, altfel mă pierd.

Pe pînza aceasta la început apare doar amprenta mîinii dumneavoastră.

Amprenta mîinii mele *(lovește masa cu palma deschisă)*. Ca să realizez amprentele mîinii, am început prin a așterne culoare neagră pe pînză, apoi am pus mîna, numai că pata neagră care mi-a servit ca suport va deveni acum altceva. De aceea v-am spus că ceea ce îmi place foarte mult e punctul de plecare. De pildă, dacă fac mîna asta, lucrul nu trebuie să se oprească aici, trebuie imediat mers mai departe.

Toate pînzele dumneavoastră ar putea pleca din mîna dumneavoastră ca să ajungă la o stea ...

Din mîna sau din picioarele mele *(bate din picioare)*, Merg prin negru. În negru, se produc și amprente. Amprente în negru.

Așadar la începutul unei lucrări, nu există nici reflexie intelectuală, nici sentiment, nici emoție, doar energia care trece prin trupul dumneavoastră.

Exact, ați spus-o: energia. De aceea, cînd închei prima etapă de lucru, etapa de început, sînt foarte obosit. Dimineața fac munca grea. După-amiaza revăd ce-am făcut dimineață. Pentru a corecta, dacă e nevoie, și pentru a pregăti lucrul de a doua zi. Munca cea grea o fac dimineața, dimineața care pentru mine e ceva sacru. Imediat după-amiază încep să întrezăresc ce voi face mai departe și la ora patru dimineața mi se declanșează ideile.

Fără influență exterioară prin lectură, sau muzică? ...

Cînd lucrez așa cum fac în fiecare zi, decît să citesc pentru a citi, mai degrabă citesc — sau ascult muzică — pentru a-mi păstra și pentru a-mi întreține forma morală și spirituală, ca un boxer care se duce la antrenament ca să-și întrețină forma fizică. Citesc poeme și ascult muzică, așa cum am făcut întotdeauna. Dar nu în timp ce lucrez, asta m-ar îndepărta din drumul meu. Vedeți *(arată o pată de culoare pe masă)* așa ceva e autentic pentru mine, pata asta de culoare, de aici, poate constitui începutul drumului meu.

Tejgheaua asta uzată, pătrată, pare o relicvă. De unde o aveți?

Bunicul meu avea un mare atelier de mobilă, asta o am de la el. L-am rugat să mi-o facă cadou. Lucrătorii lipeau fotografii pe ea. Vedeți, femei goale, boxeri, cicliști.

Din strada Blomet n-ați păstrat nimic?

Nu aveam mai nimic. Să fim serioși! Nici mobile. Cumpărasem o sobă de la hala de vechituri, un divan, un scaun și asta-i tot.

Deci nu mizeria poetică ci, sărăcia ...

(Fluieră de trei sau patru ori la rînd, ca și cum ar spune ; o ! la ! la !: privirea lui albastră se fixează asupra unui punct foarte îndepărtat și apropiat, deopotrivă ; un moment de tăcere.) Aveam mari greutăți. Părinții mei care erau burghezi și dispuneau de oarecare avere mă întrebau mereu dacă aveam nevoie de bani. Spuneam: nu. Întotdeauna.

Nu vindeați nimic?

Nu. Cu toate astea, pînzele din vremea aceea sînt acum în marile muzee din America. Au fost cumpărate mai tîrziu.

În vremea aceea de mare mizerie aveați sentimentul că ceea ce făceați atunci va intra într-o zi în marile muzee ale lumii?

Da, da, da. Lucrurile mici pe care le făceam în strada Blomet costă astăzi o avere.

De aceea ați scris în *Carnetele* dumneavoastră această notă care m-a frapat: „Să nu uit niciodată că această operă va exista și se va impune, așa că nu trebuie să cedez niciodată în discuțiile de afaceri."
Sentimentul acesta îl aveați încă din 1925?

Da, foarte pronunțat.

Max Ernst sau Masson aveau și ei aceleași sentimente?

N-am vorbit niciodată despre asta. Iar Masson l-a avut numaidecît pe Kahnweiler.

De ce nu „l-ați avut" pe Kahnweiler?

Masson, care era un prieten foarte bun, îi spusese lui Kanhnweiler: „Du-te să-l vezi pe vecinul meu!" Dar n-a venit. Picasso mi-l trimisese pe Paul Rosenberg, dar nici cu ăsta n-a mers. Și nici cu Doucet. Se ducea să-l vadă pe Masson foarte des. Într-o zi Masson i-a spus: „Trebuie să te duc să-l vezi pe vecinul meu". Doucet i-a răspuns: „Vecinul dumitale e nebun!"

Aveați o reputație mai proastă decît ceilalți?

Bineînțeles. Nu mergea, eram un animal aparte în care nu trebuia să ai încredere.

Suprarealismul v-a dat dreptul de a vă dezlănțui?

Evident că da. Suprarealiștii mi-au favorizat contactul cu poezia.

La Barcelona, în 1918, poetul catalan Junoy prefațase prima dumneavoastră expoziție, o prefață sub formă de caligramă. Junoy se vedea cu Apollinaire.

Înainte de a ajunge la Paris, citisem *Le Poète assassiné (Poetul ucis)*. Îmi aduc foarte bine aminte că pe vremea cînd citisem *Le Poète* îmi făceam stagiul militar. Noaptea eram de gardă, două ore cu pușca în mînă, două ore odihnă. În orele acelea îl citeam pe Apollinaire.

Și pe Jarry, cu care păreți a avea și mai multe afinități; Breton v-a făcut să-l descoperiți?

Tot grupul.

Vorbeați curent franceza cînd ați ajuns la Paris?

Atît cît se învață în școală; foarte prost. Dar pe vremea aceea, în Montparnasse, se vorbea cîte puțin din toate limbile, sau la Rotondă, care era pe atunci o cafenea foarte mică unde puteai lua un țap de bere sau o cafea cu frișcă. Îmi amintesc că Foujita era mereu acolo ca și Zadkine și Kisling care tot acolo își petreceau timpul. Kisling și Foujita aveau mult succes. Existau chiar turiști americani care se duceau la Foujita cu autocarele. Pe atunci trăia cu Youki, care a devenit mai tîrziu nevasta lui Desnos. După ce a devenit nevasta lui Desnos s-a îngrășat, dar cînd era nevasta lui Foujita era minunată.

La sosirea dumneavoastră la Paris v-ați dus direct la Picasso?

Imediat. O cunoscusem pe mama lui la Barcelona, era o femeie admirabilă. Minunată ca și fiul ei. Cu ochi plini de vioiciune. Familiile noastre se cunoșteau, mamele noastre se vizitau și doamna Picasso vorbea mereu de băiatul ei care era la Paris. El a venit la Barcelona atunci cînd

s-a montat *Parada*[1]. N-am îndrăznit să mă apropii de el.

Era deja atît de celebru încît celebritatea lui v-a intimidat?

Şi încă ce celebru era! Într-o zi, cînd mă duceam s-o văd pe mama lui — el plecase deja — mi-a spus: „Am să-ţi arăt ceva." M-a poftit să urc într-o cameră. Pe perete era un desen pe care el îl făcuse cu săpun în timp ce se rădea. Cînd am plecat spre Paris i-am spus doamnei Picasso: „Plec la Paris, dacă vreţi să-mi daţi ceva pentru fiul dumneavoastră, aş putea să-i duc..." Mi-a dat o prăjitură. M-am prezentat la el cu prăjitura din partea mamei lui.

Avea zece ani mai mult decît dumneavoastră.

Doisprezece. În ochii mei era o mare distanţă care mă despărţea de el, distanţa respectului. În vremea aceea nu îndrăzneam să mă duc să-l văd. Şi apoi era mereu înconjurat de cei mai imbecili oameni din lume. Lucrul ăsta m-a făcut mereu să mă simt prost la el. Oameni insuportabili. Imbecili de pretutindeni: americani, francezi, nemţi. Obişnuia să spună: „Da, am nevoie să văd oameni, am nevoie să fiu înconjurat de oameni. Nu-mi pasă ce sînt". La sfîrşitul vieţii se schimbase. Le închidea uşa.

Întotdeauna relaţiile dumneavoastră cu Picasso au fost „respectuoase"?

În ultima vreme, începînd cu anii patruzeci, au devenit foarte frăţeşti. Şi au continuat să fie din ce în ce mai strînse.

Bănuiesc că aţi fost sensibil la faptul că Picasso v-a cumpărat *Portretul unei dansatoare spaniole* pe care l-a păstrat pînă la moarte?[2]

Da, *Dansatoarea spaniolă* era de fapt o pînză care-i aparținea lui Dalmau; Dalmau care îmi organizase prima expoziție personală la Barcelona în 1918, organizase în 1921 la Paris o expoziție cu operele mele la galeria la Licorne, o expoziție care n-a avut deloc succes. Apoi Dalmau a dat faliment, n-avea nici un fel de simț al afacerilor. Dar proprietarul galeriei, doctorul Girardin, a cărui colecție e celebră, avea o prietenă, o fostă dansatoare de operă. A strîns tot, a pus totul deoparte.

Operele dumneavoastră au ajuns deci în pivnițele lui Girardin ...

Au rămas acolo foarte multă vreme. La Girardin și într-o ladă la bancherul lui Picasso pentru că Pierre Loeb luase bani cu împrumut de la el. Loeb cumpărase toată pivnița lui Girardin printre care și această *Dansatoare spaniolă*. Se găsea deci la Picasso în garanție, împreună cu alte cîteva tablouri, cînd, într-o zi, ducîndu-mă la Pierre Loeb, acesta îmi spuse amuzat: „Știi cine a cumpărat *Dansatoarea?* Picasso! A făcut asta ca să-și bată joc de noi!“

Deci n-a cumpărat direct de la dumneavoastră?

Nu, nu-mi mai aparținea și nu-i aparținea nici lui Dalmau. Girardin mi-o cumpărase spunîndu-mi: „Am să mă achit într-o lună“. Nu mi-a plătit-o niciodată. Și Pierre Loeb a cumpărat-o din nou, de la el.

Girardin, în schimb, avea „simțul afacerilor“.

Am plecat la Montroig. Îi trimiteam din cînd în cînd scrisori recomandate în care scriam: „Ați fi foarte amabil dacă mi-ați trimite cecul“. Dar nimic. Nu mi-a dat niciodată vreun ban. Nu știu cum a făcut cu Marie Blanchard de la

care strînsese o colecție frumoasă. Nu știu dacă i-a plătit-o sau nu. Era o femeie cocoșată, bolnăvicioasă ... La un moment dat îmi plăcea foarte mult ce lucra. La Muzeul din Madrid se pot vedea multe tablouri ale ei.

Cînd ați ajuns în Spania, Picasso v-a cumpărat un alt tablou, portretul dumneavoastră. Care a intrat la Luvru, odată cu donația Picasso, după moartea lui.

Și asta e o poveste. Picasso nu l-a cumpărat. Dalmau era anticar și de aceea avea nevoie să pătrundă în mediile artiștilor. Se gîndea că Picasso avea o poziție bună și i-a oferit tabloul ca să-i facă plăcere. Picasso îi vorbise de el, îl văzuse expus fie la Licorne, fie la Salonul de toamnă. Cadoul i-a plăcut lui Picasso. Dar nu l-a cumpărat. Afară de cazul că i l-o fi cumpărat și eu n-am luat nici un ban.

Hemingway v-a plătit *Ferma?*

Da, mi-a dat ceva. Nu mai știu cît. Era foarte bucuros. Îmi amintesc că mă tot plimbam cu *Ferma* pe care vroiam să i-o arăt lui Paul Guillaume, lui Rosenberg... Tabloul era enorm, trebuia să iau un taxi ca să-l transport, era un mare sacrificiu pentru mine. Apoi, după un timp, primeam un mesaj: „Domnule, ați fi foarte amabil dacă ați veni să luați tabloul ..." Încă un taxi ...

Mari negustori ca Paul Guillaume și Rosenberg au refuzat *Ferma?*

E lipsit de respect să vorbim de oameni care nu mai sînt pe astă lume, dar Rosenberg, care mă vedea plimbînd *Ferma*, un tablou atît de mare, prin toate galeriile din Paris, mi-a spus într-o bună zi: „Da, e o pînză foarte frumoasă, dar știți, apartamentele sînt scumpe, apartamentele sînt mici ... Da, ar trebui găsit un mijloc de a împărți pînza asta în mai multe bucăți." Este

exact cum vă spun, este un fapt istoric. Apoi am expus această pînză timp de douăzeci și patru de ore într-o cafenea din Montparnasse, la Jockey. Gustave Coquiot a vorbit timp de douăzeci de minute, prezentînd tabloul... *(fluieră ca și cum ar spune: în vînt)*. Nimic.

Gustave Coquiot, totuși, un om care era ascultat, omul care scrisese despre Cézanne, Van Gogh. În ceea ce vă privește, a predicat în deșert?

Nimic, nici un ecou. După douăzeci și patru de ore mi-am luat tabloul înapoi.

Cu ce sentimente?

Eh! *(Rîde)* Îmi spuneam: oricum într-o bună zi o să meargă! Poate și o să mai dureze, mult sau puțin, dar o să meargă! Apoi *Ferma* a fost cumpărată de Hemingway. Locuia pe atunci pe strada Notre-Dame-des-Champs, și ne vedeam adesea. Și nu numai cu prieteni, dar și la Centrul american unde luam amîndoi lecții de box. Și am fost uneori față-n față pe ring. Față-n față, în fine, e un fel de a spune. El era un uriaș, un colos și eu sînt mic de tot. Asta îi făcea să zîmbească pe toți pederaștii americani care erau acolo.

În fine, mă preocupam de forma mea fizică. Încă de la Barcelona mă duceam la clubul nautic, înotam, săream coarda, făceam educație fizică. Trebuia să fiu în formă. Și acum sper că voi rămîne în formă ca să pot lucra pînă la moarte. Îmi amintesc că făcusem puțină burtă. Îngrijorat am început să fac cros la Barcelona, de-a lungul mării, cu un pulover gros ca să transpir și să-mi scadă burta. Era în 1918. La clubul sportiv era și Mompou, pictorul care a murit acum cîțiva ani, fratele muzicantului Federico Mompou. Mompou mi-a cumpărat primul tablou, *Rîșnița de cafea*, pe care abia îl terminasem. Îmi aduc aminte că i l-am vîndut pe 50 de *douros*, 250 de *pesetas*, la vremea aceea.

De curînd *Ferma*, devenită celebră pe plan universal, a fost contestată în alt fel: un tînăr pictor spaniol a copiat-o, transformînd-o ușor pentru a semnala că tabloul dumneavoastră fusese pictat întrucîtva pe marginea evenimentelor istorice (în anii 21—22). Era un mod de a acuza toată opera dumneavoastră de mai tîrziu de a fi fost făcută în afara problemelor politice, în special a franchismului.

E atît de banal să-ți închipui că se poate interveni direct în istoria care se desfășoară. Este o naivitate. Era naivă povestea cu Arroyo, nu merita să te emoționezi pentru asta.

Totuși n-ați neglijat întotdeauna intervențiile directe. Cînd ați lansat *Aidez l'Espagne (Ajutați Spania)*, v-ați gîndit să atrageți serios atenția, să scuturați oamenii prin intermediul unui text, fără îndoială, dar cît se poate de zdravăn.

În acel moment trebuia neapărat făcut așa ceva: E ca atunci cînd am pictat *Secerătorul*, care s-a pierdut după Expoziția de la Paris și care se află poate totuși la cineva.

Cunosc fotografiile din *Cahiers d'Art* unde puteți fi văzut cocoțat pe schela de pe care puteați lucra la acest panou înalt de peste cinci metri și care reprezenta în esență capul unui om ...

E un țăran catalan, cu boneta catalană. Reprezintă un țăran catalan revoltat. Țăranul are în mînă o seceră, o seceră ca să taie grîul: *segador*-ul; e un termen de specialitate, este cuvîntul care dă și titlul panoului. E mai viguros decît titlul francez *Le Faucheur*. Cînd l-am pictat, în timpul războiului civil, vroiam să reprezint revolta țăranilor catalani, dar tabloul n-a ajuns niciodată în Catalonia. Ar trebui găsit și adus la Barcelona[3]. Acum s-a ivit o mică speranță.

Directorul Artelor Frumoase care organizase totul la pavilionul Spaniei republicane s-a exilat de atunci în Rusia. Cînd se va putea întoarce va oferi poate unele precizări. Cred că panoul, care se putea demonta, a rămas în lăzi din 1937. Ar trebui ca barcelonezii să-l vadă, să fie în fine informaţi despre tot trecutul nostru istoric.

Treizeci de ani mai tîrziu, cîţiva tineri arhitecţi barcelonezi organizau expoziţia *Miró otro*. Vroiau să reamintească activitatea dumneavoastră din războiul civil și în același timp să accentueze linia de consecventă opoziţie a operei dumneavoastră, linia ei politică necontenit escamotată de autorităţile spaniole. Dar mai mult decît de deformări, ar trebui vorbit de ignoranţa întreţinută. Şi la urma urmei, nu sînteţi departe de a gîndi că e bine așa. Tápies, de pildă, protestează în scrierile sale împotriva sistemului de castrare a artiștilor de către regim care nu-i acreditează decît ca decoratori, cît mai departe de „realitate". Cuvîntul „abstract" devine în cazul de faţă foarte practic. El liniștește toate tipurile de putere.

La Muzeul de Artă Modernă din Barcelona nu există decît o singură lucrare de a mea, o mică guașă pe care o pictasem imediat după război, pentru o revistă scoasă de cîţiva tineri poeţi catalani și difuzată pe ascuns. Este singurul lucru pe care-l are muzeul, iar eu personal nu am dat nimic.

Nu consideraţi că e o nedreptate faptul că Picasso, prin intermediul prietenului său Sabartès, nu contenește să înzestreze muzeul pe care autorităţile l-au instalat pentru el, în mod magnific într-un palat din vechea Barcelonă? Locuiaţi la Barcelona și nu eraţi de văzut; Picasso se afla în Franţa și operele lui ajungeau sub ochii barcelonezilor ...[4]

La Picasso a existat întotdeauna o latură spectaculoasă şi apoi trebuie avut în vedere că era foarte cunoscut în străinătate. Aici era cunoscut prin intermediul Parisului.

Dacă n-aţi fi avut iniţiativa de a crea Fundaţia Miró, autorităţile oficiale nu v-ar fi cerut nici o lucrare. Continuaţi să fiţi considerat oarecum în afara legii?

Acum lucrurile sînt pe cale de a se schimba. Nu mai e chiar aşa de rău.

5. ACEASTA E CULOAREA VISURILOR MELE

(În fața peisajului din insula Majorca). Altădată mă scăldam tot anul, iarna ca și vara. Acum îmi este interzis, mi-e și puțin frică. Pe vremuri umblam foarte mult singur, în munți. Aici sau la Montroig.

Pictați și afară, în aer liber?

Oh! Da, ca Cézanne mi-am purtat șevaletul cu mine pînă la *Ferma*, în 1922. Am început *Ferma* ca motiv, la Montroig. Am continuat-o la Barcelona și am terminat-o în strada Blomet. Totul era acolo, în ferma pe care o pictam, tot, cotețul ...

Căruia i-ați suprimat o mare parte a grilajului. Ca să subliniați un fel de eliberare?

Există o porțiune de grilaj într-un colț, ca simbol. Dar am scos grilajul din față pentru că nu lăsa să se vadă păsările care erau în coteț.

Ați făcut schițe, desene pregătitoare?

Nu, nu pentru *Ferma*. Pentru *Terre labourée (Pămînt arat)* am executat desene după natură.

Pentru *Ferma* nu se găsea totul în „model“, melcul, taburetul?

Ba da, ba da. Îi spusesem ţăranului: „Fii amabil şi pune taburetul aici". Taburetul şi toate lucrurile pe care le folosesc ţăranii la fermă. Nu e deloc inventat. Am aşezat într-un fel sau altul ici, colo, obiectele fiind necesare aşa, pentru echilibrarea tabloului. Dar toate se aflau deja acolo.

Aţi creat un ritm în peisaj înainte de a-l reproduce pe pînză. Dar la Paris ...

La Paris am făcut prim-planul: mă duceam în Bois de Boulogne, adunam fire mărunte de iarbă pe care le aduceam într-un plic. Le foloseam ca document.

De aici diferenţele de proporţie: firul de iarbă rivalizînd cu copacul?

Exact. Pentru mine firul de iarbă are mai multă importanţă decît un copac mare, pietricica e mai importantă decît un munte, o libelulă mititică are tot atîta însemnătate cît un vultur. În civilizaţia occidentală volumul e necesar. Muntele enorm are toate privilegiile. Dar în frescele romanice există unele animale care au o mare importanţă. M-am uitat adeseori la frescele acelea pentru că în copilărie, în fiecare duminică dimineaţa mă duceam la Muzeul de Artă de la Montjuich.

Dar ruptura pe care aţi practicat-o cu scara valorilor Renaşterii este tot instinctivă, firească.

Într-adevăr, e mai degrabă instinctivă. Chiar şi acum cînd mă plimb, mă uit la pămînt sau la cer, nu la peisaj.

Invers decît Cézanne care decupa lumea în peisaje.

Nu e cîtuşi de puţin cazul meu. De pildă, la Montroig există eucalipţi minunaţi, care au o scoarţă foarte frumoasă. Eu privesc scoarţa.

Şi în *Ferma* aţi izolat un spin.

Aşa e, un spin care e la fel de gros ca trunchiul copacului.

Viziunea şi felul de a o înfăţişa se identifică.

Am mărit spinul pentru că mă interesa din punct de vedere plastic. Trebuia să ajung la o altă modalitate plastică. Un singur spin devine rezumatul tuturor celorlalte plante.

S-au spus multe lucruri în legătură cu acest tablou: că ar fi o naştere a lumii fericite sau o lume ruinată în care crăpăturile zidului din partea stîngă ar fi semnul ei tragic?

Zidul cu crăpăturile lui aşa era şi n-am făcut decît să-l las aşa. Zidul acesta este în opoziţie cu restul fermei care e în întregime alb; era un motiv strict plastic.

Dacă multe opere ulterioare datorează mult acestei pînze, aici se mai găseşte încă o gradaţie a planurilor în profunzime, gradaţie la care nu veţi întîrzia să renunţaţi.

De acord, mai există încă compoziţie în perspectivă. Imediat după *Ferma* am lucrat la *Terre labourée (Pămînt arat)*. *Pămînt arat* e o dezvoltare a *Fermei:* au rămas animalele, crăpăturile, a rămas şi acest melc. Dar e în acelaşi timp şi o ruptură. Selecţia planurilor nu mai e făcută în funcţie de perspectivă, ci în funcţie de o alegere afectivă. Aleg animale şi plante mici, tot ce e ritmat. Melci, şopîrle.

Cînd dați întîietate unui melc o faceți numai pentru că are o structură frumoasă, sau și pentru tot ce simbolizează el?

Nu, nu pentru simbol! Știți foarte bine că îmi plac animalele și insectele mici. Mă fascinau insectele! Îmi aduc foarte bine aminte că nevasta lui Breton, Simone, mi-a făcut cadou o carte despre insecte, cartea lui Fabre. M-a pasionat. Oricare insectă mă pasionează, muște, țînțari.

Erați gata să pătrundeți, în modul cel mai firesc, în răsturnarea logicii și a viziunii reglementate pe care o preconiza suprarealismul?

Ca în vis. Pentru mine un copac nu e un copac, adică ceva ce aparține categoriei vegetalului, ci o ființă umană, ceva care trăiește. E un personaj copacul, mai ales copacii de la noi, roșcovii. Un personaj care vorbește și care are frunze, chiar neliniștitor. Știți prea bine că pun cîteodată un ochi sau o ureche pe copaci. E copacul care vede și aude.

În frescele romanice de la Montjuich se pot vedea animalele acelea înstelate cu ochi. *Viziunea lui Ezechiel* ...

Am fost foarte impresionat de acele fresce. E formidabil. Chiar și îngerii au ochi peste tot.

Chiar fără ochi. Tzara evocă privirea trupului nostru.
Buricul vede, spune Tzara, nu trebuie ferecat.

Buricul care vede e ceva banal. În schimb în frescele romane ochii sînt prezenți peste tot *(își arată brațele, trupul întreg)*. Lumea întreagă te privește. Totul, tavanul, copacul, peste tot sînt prezenți ochii. Pentru mine, totul e viu: copacul acesta are tot atîta viață ca și animalele, are suflet, spirit, el nu este doar un trunchi cu frunze.

Un copac cu ochi, cu urechi, asta ați explicat, dar în tabloul *Pămînt arat,* în prim-plan, un drac iese dintr-o cutie ...

Nu e un drac. N-am plecat de la ideea de drac ci de la șopîrlă. Pentru mine este o șopîrlă.

O șopîrlă care poartă o pălărie țuguiată?

Da, i-am pus pălăria asta.

Privind ceea ce luam pînă acum drept un drac, îl apropiam de o figură din a doua *Constelație,* în legătură cu care Breton vorbește de *Petre zburlitul* — Biblia copiilor germani — de „chipul" înaripat care iese dintr-un degetar în *Carnavalul lui Arlechino,* în 25. Vroiam să vă întreb ce semnifică dracul acela. E mitic? E simbolic?

Ați spus că este drac, pentru mine este șopîrlă și i-am adăugat o pălărie pe cap. Aceștia nu sînt draci, sînt animale.

Așadar, lîngă „șopîrlă", e un melc mai mare decît iepurele de alături.

Și o găină. În formă de ou. Oul se sparge și iese puiul. Găina are forma oului.

Conul acesta mare de brad are și el forma oului, așa cum ochiul și urechea de pe copacul ăsta seamănă. Totul se petrece ca și cum organele, obiectele ar fi înrudite ca formă și ca funcțiune. Dincoace, toate personajele sînt, dimpotrivă, zburlite.

Ăsta e un cățel foarte rău, de aia i-am pus ceva ca niște spini care rănesc cînd te apropii. Cîinele ăsta păzea casa. Această casă continuă să existe la Montroig, la un kilometru de locuința mea. Am făcut schițe după natură pentru aceste lu-
 cruri, schițe care se află la Fundație. Acum cîtva

timp am scotocit prin sertarele mele și am găsit lucruri pe care nu le văzusem de cincizeci de ani. Asta m-a emoționat. Uitasem complet de toate astea. Pentru mine asta are o enormă valoare umană.

La Grand-Palais, în fața unui ansamblu mare de pînze dintre care unele datează de acum șaizeci de ani, ați văzut vreun portret de-al dumneavoastră, un portret satisfăcător?

M-am dus la Grand-Palais cînd nu era nimeni. M-am dus ca un critic sever, foarte sever. Tot ce era expus acolo m-a emoționat foarte mult. Nu m-am oprit la detalii, dar am cîntărit efectul operei mele. Am avut senzația netă că am lucrat cinstit. Nu spun că am ajuns unde aș fi vrut. Asta nu, niciodată. Dar am fost un om cinstit, asta e. Cînd cobor în atelier și pictez nu știu încotro merg. V-am spus că înainte de a pleca la Montroig, îmi curățasem penelurile ca să nu se usuce, am luat o pînză, am pus-o pe jos, am turnat benzină, am împrăștiat-o cam peste tot, mi-am șters penelurile și, iată rezultatul *(arată capul din fundul atelierului)*. O, mă simt din ce în mai liber, asta e libertatea absolută. Puțin îmi pasă de tot ce se spune, mă lasă rece!

Cu mult timp în urmă spuneați că nu dați doi bani pe ce spun criticii și acum spuneți că v-ați dori asentimentul publicului larg. Mi se pare că pînă acum criticii v-au fost mai favorabili decît publicul ...

De felul meu mi-a plăcut mai degrabă agresivitatea. Nimănui nu-i păsa de ce făceam pe cînd locuiam în strada Blomet; lucrurile alea se vindeau pe nimica toată. Cînd am văzut toate pînzele la expoziția de la Grand-Palais, mi-am spus că am fost sincer și cinstit. Eu n-am fost o curvă ca majoritatea pictorilor.

Aragon în *La Peinture au défi (Sfidînd pictura)* afirma că pune preț mai mare pe defectele pictorilor decît pe calitățile lor. Iar în legătură cu dumneavoastră notează: „Miró, Arp, lor le place foarte mult ceea ce fac: alt defect tehnic. Armonii personale, fără îndoială, dar armonii, imbecile armonii." Așadar, în 1930, Aragon denunța în pictura dumneavoastră un pericol al bunăvoinței, al ușurinței, „un om ciudat", așa vă califică ...

Pot să vă mărturisesc că sufăr foarte mult cînd lucrez. E o revoluție permanentă. Am ținut să nu refac niciodată același tablou.

În jurul dumneavoastră erau unii care se lăsau furați de ușurință?

Cei care erau în jurul meu ... era mai cu seamă Masson. Masson căuta întotdeauna. E un om strălucitor. Vorbește mult, e vorbăreț.

Îi datorați mult?

Mai mult decît lui Masson, întregului grup de pictori și poeți. Toți eram în aceeași oală.

Masson se revendica adeseori de la filosofi ...

Eu nu i-am prea citit. Îl cunosc pe Nietzsche și toate astea dar nu prea mult. Am citit puțină filosofie pentru că se vorbea de ea în grupul suprarealist. L-am citit de asemenea pe Freud. Dar preferam să citesc poezie. Cu toții căutam ceva: Nici Masson, nici Max Ernst, nici Tanguy nu erau oameni care să vrea lucruri trucate sau imitate. La Tanguy totul era foarte logic, nu era o mașină care să se repete.

Dacă ați fi avut un contract cu un negustor, credeți că v-ar fi lăsat să parcurgeți stiluri atît de diferite între 1919 și 1925?

(Fluieră lung) Nu! După *Ferma*, s-ar fi speriat, ar fi împiedicat așa ceva! După *Ferma* n-ar fi îngăduit *Pămînt arat*. Și după *Pămînt arat* n-ar fi îngăduit *Lîngă blonda mea*. Poate că ăsta a fost norocul meu, să nu fi avut în vremea aceea un negustor. Dimpotrivă, despre ceea ce făceam vorbeam cu Masson, cu prietenii care-l vizitau. Desnos, de care eram foarte legat, mă încuraja.

Judecata cui o prețuiați cel mai mult?

Cea a lui Masson și a lui Eluard. În ceea ce-l privește pe Breton, aveam întotdeauna o oarecare îndoială. Era prea dogmatic, prea închistat. Nu-mi dădea șansa să mă dezvolt liber. Cred că vedea idei îndărătul picturii. Nu sunt sigur că era întotdeauna pregătit față de orice surpriză. Aștepta mai degrabă dovezi pentru ceea ce scrisese el, asta da, ca ele să sprijine ceea ce făcuse ca teoretician. Mie teoria mi-e cu totul străină.

Totuși în '24, ați citit cu atenție *Le Manifeste du surréalisme (Manifestul suprarealismului)*.

Da. Și asta m-a schimbat din punct de vedere spiritual.

Și *Manifestul* a dus la ruptura care se constată în opera dumneavoastră în anii 24—25?

Există o ruptură, dar ea nu se datorează *Manifestului*. La Barcelona fusesem deja șocat de Picabia și de Apollinaire. Îmi confirmaseră ideea că pictura nu înseamnă doar probleme plastice. De aceea mă interesam mai mult de Van Gogh, de pildă, decît de Cézanne. Multă vreme m-am îndoit de Cézanne așa cum s-au îndoit și Breton și Eluard. Abia mai tîrziu am înțeles că Cézanne provocase marea spărtură. Și astăzi, bineînțeles că am foarte mult respect pentru el. Am părăsit Barcelona pentru că eram atras de tot ce se făcea la Paris. Apollinaire tocmai murise. Nu l-am întîlnit niciodată. Dar știam că la Paris s-ar putea

înțelege ce am eu în minte. Așa m-am suit în tren în 1919.

E mult de-atunci, dar îmi aduc foarte bine aminte. Cînd am ajuns la Paris împreună cu prietenii din Barcelona ne-am dus la Notre-Dame des Victoires. Aveam adresa hotelului Rouen ținut de niște catalani. Erau oameni cumsecade care cereau doar cîțiva bani pentru o cameră, un preț simbolic, cînd era vorba de compatrioți săraci. Și pe deasupra, adeseori, duminica ne invitau la masă. Era la hotel și Salvat Papasseit, poetul ...

Căruia, după moarte, i-ați ilustrat poemele. Am texte de-ale lui.

... Cînd jandarmii pîndesc noaptea
cînd bolta cerului e un tunel lung
fără lumină în vagoane:
am făcut un foc de așchii în gura
lupului.
Păstrați lemne în port
nu știți
ce înseamnă:
Și era ca un fel de miracol
Care desfăcea mîinile amorțite.

Și zgomotele pașilor se pierdeau
în ceață.
Păstrați lemne în port
Nu știți
ce înseamnă [1].

Da, era un mare poet, Salvat Papasseit. Ca și mulți alți poeți catalani, ar trebui să fie mai bine cunoscut în străinătate.

La hotelul Rouen mai era și Ricart cu care am corespondat multă vreme. Îi făcusem portretul în pijama, cu o stampă japoneză lipită pe pînză. Tabloul e la Chicago. Mai era și scriitorul José Pla, mai puțin apropiat de noi. Venisem la Paris cu gîndul de a lucra la una din faimoasele academii, cum era la Grande Chaumière. Dar s-a

întîmplat cu mine un lucru extraordinar: de abia ajuns la Paris mi-am simțit mîinile paralizate. Era imposibil să țin un creion între degete. Nu era o paralizie fizică ci intelectuală. Șocul Parisului a fost prea puternic și multă vreme am stat fără să pot face nimic. Atunci mi-am organizat altfel timpul: mă duceam la Luvru absolut în fiecare dimineață, iar după-amiaza vizitam galerii de pictură.

Apoi am avut un atelier. Sculptorul Gargallo era profesor la Școala liberă de arte frumoase din Barcelona — Primo de Rivera încă n-o desființase și pe asta odată cu restul. Era profesor în timpul iernii. Atunci am făcut un aranjament: eu urmam să iau atelierul iarna și vara i-l dădeam înapoi; plecam la Montroig. Dar înainte de a mă instala în strada Blomet nr. 45,locuisem cîteva timp în camere cu chirie din Montparnasse, întîi în strada Delambre, apoi în bulevardul Pasteur la nr. 32. Acolo a venit să mă vadă, trimis de Picasso, Rosenberg, furios că a urcat cinci etaje într-un imobil vechi, fără ascensor. Era o cameră infectă, plină de ploșnițe și pe atunci nu exista D.D.T. ca să scapi de ele. Aveam acolo *Masa,* cu iepurele, cocoșul și peștele. Era un tablou mare, dar în fine nu prea mare încît putea să fie ținut în cameră. Acum e la Zumsteg, la Zürich. Mi-ar place ca *Masa* sau altă lucrare importantă din epoca aceea să fie adusă la Muzeul de Artă modernă din Paris. Pe Rosenberg nu l-a interesat. Continua să fie furios din cauza scărilor pe care le urcase, el, un domn. Apoi m-am mutat pe bulevardul Pasteur.

Strada Blomet. Acolo era frumos. În curte era un liliac minunat, dealtfel Desnos a scris un poem foarte frumos în care vorbește de el, dar era o portăreasă, oribilă, o blondă înaltă, o vrăjitoare foarte afurisită. Cu Masson și cu ceilalți prieteni ne duceam cîteodată cînd aveam ceva bani, la restaurantul Mille Colonnes, în strada „la Gaîté" — am văzut că e pe cale de a fi demolat așa cum se demolează tot Montparnasse-ul. Dar mai cu seamă ne duceam la o cîrciumă care

mai există și azi pe strada Blomet. Beam cafele cu caimac. Și seara ne duceam la mezanin unde era balul negrilor. Ne duceam liniștiți pînă în ziua în care Desnos care ținea o rubrică de fapt divers la *l'Intransigeant* a vorbit de acest bal într-o cronică de-a lui. Atunci lumea bună a Parisului în rochie de seară și smoking a venit să se „destrăbăleze" la balul negrilor: înainte nu eram decît noi și negrii. Din cînd în cînd se stîrneau conflicte cu golanii din cartier care veneau și ei, dar noi artiștii ne simțeam acolo la noi acasă.

Dansați mult?

Eu, nu. Dar ne duceam la baluri. Ne duceam și la Bullier — între timp a fost distrus, acum în locul acela e o mare clădire universitară — vizavi de Closerie des Lilas. Acolo erau rușii. Iliazd ne-a dus acolo. Și Juan Gris își petrecea acolo tot timpul; Picasso spunea că Gris se ocupa tot atît de mult de dans cît și de pictură. Lîngă Rotonde, într-o mică galerie, colț cu strada Vavin și cu bulevardul Raspail am văzut primele tablouri de Klee. Un alsacian ținea galeria asta și, din cînd în cînd, pleca și mai aducea noi tablouri de Klee. Văzusem înainte reproduceri. Dar pentru mine asta a fost foarte important.

Klee m-a făcut să simt că mai există și altceva în toată expresia plastică decît pictura-pictură, că trebuia să o depășești pentru a pătrunde în unele zone mai emoționante și mai profunde. În 1923 el era foarte puțin cunoscut la Paris. Îmi aduc foarte bine aminte că André Masson, vecinul meu din strada Blomet care trecea foarte des pe bulevardul Montparnasse cînd se ducea să-și vadă mama, se oprea în fața unei mari librării care nu mai există și privea reproduceri sau cărți despre Klee. Îmi spunea să mă duc să le văd și eu. Or, pe strada Vavin, în colțul străzii Notre-Dame-des Champs exista acea mică galerie al cărei proprietar se ducea din cînd în

cînd să-l vadă pe Klee în Elveţia şi aducea un pachet cu cîteva desene sau acuarele de el. Mi le arăta.

Mai tîrziu l-aţi cunoscut?

Nu l-am cunoscut pe Klee dar am fost foarte emoţionat cînd într-o zi Kandinsky mi-a spus că pe vremea Bauhaus-ului, Klee îi spusese referitor la mine: „Trebuie urmărit ce face băiatul ăsta."

L-aţi cunoscut bine pe Kandinsky ...

A! Kandinsky era un spirit mare, contribuţia lui în pictură e enormă. Cînd a sosit la Paris, fugind de nazişti am fost onorat de prietenia lui. A ajuns la muzică şi poezie ca să zboare departe ...

Mi-aduc aminte, înainte de a veni la Paris, de micile lui expoziţii de la doamna Zack şi de la doamna Bucher. La reuniunile de la cafeneaua Cyrano în piaţa Blanche, Breton ne spunea mereu: „Ar trebui să cumpăraţi aceste minuni ale lui Kandinsky." Se vindeau foarte ieftin, dar nici unul din noi n-avea un ban. Îmi amintesc cu tristeţe că la venirea lui la Paris, „maeştrii" epocii refuzau, în mod politicos, să-l primească.

Tablourile pe care le pictaţi în jurul anului 1924 spre deosebire de ce făcea Dali, nu reprezintă vise, nu sînt nici punerea lor în scenă oarecum interpretativă, ci, mai degrabă furnizează elemente de vis, elementele unui mecanism care îl face pe privitor să viseze?

Da, asta este. Nu visez niciodată noaptea, dar în atelier visez tot timpul. De dormit, dorm ca un bebeluş. În schimb, cînd lucrez, cînd sînt treaz, visez: nevastă-mea îmi vorbeşte şi eu sînt tot timpul absent.

V-ați supus vreodată somnului hipnotic, așa cum îl practica prietenul dumneavoastră Robert Desnos?

Niciodată. Ședințele cu Desnos mă interesau foarte mult. L-am văzut pe cînd dormea provocat, dar îmi făcea rău. Nu, nici asta, nici drogurile. Visul este inclus în vitalitatea mea, nu e la marginea ei, niciodată provocat. Niciodată.

Cînd ați pictat *Aceasta e culoarea visurilor mele,* ați scris în partea de sus a pînzei „fotografie" ...

Pentru că pornisem de la ideea unei fotografii — nu-mi mai aduc aminte ce anume reprezenta fotografia aceea. N-am făcut un colaj al acestei fotografii. Nici o reproducere. Am pictat pur și simplu cuvîntul „fotografie". Mai degrabă în sensul lui Picabia decît al lui Breton.

Carnavalul lui Arlechino pe care l-ați pictat în 1924—1925 arată ca un vis treaz.

Cînd am făcut *Carnavalul lui Arlechino,* locuiam în strada Blomet; pe vremea aceea nu prea mîncam și fiindcă nu mîncam aveam halucinații.

De unde, poate, caracterul izolat al fiecărui element din compoziție. Dar pînza asta se impune printr-un fel de veselie ...

Oh! Dar modelul meu nu era deloc tragic. Chiar dacă nu mîncam, mă distram foarte mult atunci.

În același timp, *Carnavalul* pare plin de intenții de „profunzime", ca la Bosch. Să ne oprim la un detaliu: fereastra care dă spre ...

Ceea ce se vede pe fereastră e turnul Eiffel — nu se vedea turnul Eiffel de la mine —, dar pentru mine era o fereastră cu turnul Eiffel.

În *Familia*, în acelaşi loc, este de asemenea o fereastră ocupată de un ochi. Era deci fereastra din strada Blomet ...

În strada Blomet, nu exista nici o fereastră!

Se găseşte de asemenea acest element care va deveni din ce în ce mai clar, o parte a unui corp feminin ...

Pentru mine nu este un element al unui corp feminin, este soarele cu razele lui.

Care ţine şi de soare şi de păianjen.

Asta este. O insectă şi soarele, elemente care m-au atras întotdeauna.

Îmi aduc aminte ceea ce scriaţi în revista „Verve" în 1939: „La ghemul de aţă desfăcut de pisicile îmbrăcate ca arlechini fumul încovoindu-se şi lovindu-mi măruntaiele în epoca foametei care a dat naştere halucinaţiilor înregistrate în acest tablou frumoase înfloriri de peşti pe un cîmp de maci însemnaţi pe zăpada unei hîrtii fremătînd ca gîtul unei păsări la apropierea unui corp feminin în formă de păianjen cu labe de aluminiu întorcîndu-mă acasă astă seară în strada Blomet, la numărul 45 ..." Distribuiţi lumea cam aşa: femeia şi păianjenul de aceeaşi parte, iar de partea cealaltă pasărea care ajunge la păianjen...

Mă impresionează o pasăre mică zburînd *(face gestul traiectoriei unei păsări care îşi ia zborul)*.

Gestul mîinii dumneavoastră desenează o traiectorie care se poate vedea redată punctat în unele din pînzele dumneavoastră. De pildă în *Personaj aruncînd o piatră unei păsări* sau în *Iepurele*. Urmele gesturilor de obicei neglijente, devin reale, există.

Am văzut iepurele acela. S-a întîmplat la Montroig. Un iepure fugea pe cîmp, iar soarele apunea. Am văzut iepurele fugind foarte repede. Ca o spirală: spre soare, spre infinit. Soarele este această flacără galbenă. Asta am văzut: este șocul unei viziuni a ochilor. Sînt strălucirile soarelui.

Iepurele dumneavoastră nu e din cei ce se pot vedea pe cîmpie, e alb cu o urmă de violet, cu capul roșu ...

A, da! Am eliminat iepurele-iepure. Absolut eliminat. Uitați-vă la aceste coarne; ăsta nu-i un iepure. Am pornit de la ideea iepurelui care fugea foarte repede, mă interesa îndeosebi mișcarea și am reprezentat-o prin puncte mici.

Nimic abstract ...

Deloc! Nu e deloc abstract!

Dimpotrivă restituiți un înveliș material, un corp , unui gest care se șterge.

Pentru mine gestul are o importanță enormă. În *Sărutul* e un bărbat care sărută o femeie, buzele se unesc într-un semn roșu, apoi un spațiu punctat. Și păr.

Mai degrabă o ideogramă decît o idee.

De acord, o ideogramă, asta este. Exact.

În timpul acela, să spunem al ideogramelor, nu aveați nostalgia vremii în care detaliați lucrurile cu un fel de iubire ...

Nu mă gîndesc niciodată la trecut. Eram sfătuit adesea să revin la lucrurile alea. Mi se spunea: „Cînd veți reveni la *Ferma?* Chiar și Pierre Loeb, care e foarte inteligent, îmi spunea asta [2]. Și v-am
 pomenit de imbecilul ăla de Paul Rosenberg care

a avut ideea să taie *Ferma* în patru! Mi-a spus asta.

> La Grand Palais, lumea spunea: „Ce frumos era pe vremuri!“ Ceea ce înseamnă clasica iluzie retrospectivă. Or *Ferma* a început să fie privită pentru că ați mers pînă în pînzele arse; și în orice caz lumea privește *Ferma* de cînd cu aceste pînze arse.

Nimănui nu-i păsa de *Ferma* și v-am povestit toate peripețiile. Dacă aș fi continuat să lucrez în spiritul *Fermei* aș fi ajuns la virtuozitate; această virtuozitate pe care o critic la Picasso în ciuda marii admirații pe care o am pentru el. Îi reproșez foarte des virtuozitatea, o virtuozitate care face să nu existe reacții de agresivitate împotriva lui; lumea se poate aștepta ca a doua zi să facă un lucru ca Ingres. Era capabil să facă tot ce vroia, și asta e o garanție pentru cei care nu vor să se înșele asupra mărfii. Asta e marca.

6. SĂ ATINGI CULMEA PURITĂȚII

G.R. În *Capul de obsidian*, Malraux vorbește de „drăcușorii" dumneavoastră. Ai impresia că pentru el nu există decît Picasso și doar tangențial dumneavoastră, cu drăcușorii dumneavoastră. Ca și Picasso, v-ați însușit ceva din picturile vechi. El, *Las Meninas*, de pildă, dumneavoastră pe Jan Steen, din care ați făcut unul din *Interioarele olandeze*. În ce scop?

J.M. Am fost în Olanda. Am văzut acele tablouri care reprezentau interioare, m-au impresionat foarte mult și le-am folosit ca elemente. Am folosit interioarele olandeze așa cum am folosit și iepurele.

Nu v-ați gîndit ce legătură poate avea un burghez olandez din secolul al XVII-lea cu această reprezentare a interiorului său făcut de Jan Steen?

Cîtuși de puțin. Am reacționat la fel ca iepurele care a luat-o la goană pe cîmp într-o zi pe cînd treceam pe acolo.

Malraux vede la Picasso idei, intenții, în timp ce dumneavoastră ați fi în întregime ancorat în concret?

Exact. De pildă, n-am înțeles niciodată admirația pe care o are Malraux pentru Chagall. Îmi cer scuze că vorbesc așa de un confrate, dar nu-mi pot explica de ce Malraux și Aragon pot avea asemenea admirație pentru Chagall.

Am revăzut *Omagiul lui Apollinaire*, la Muzeul Guggenheim ...

Ah! Da, aceea este o lucrare foarte bună. Tablourile vechi sînt minunate. Îmi plac foarte mult pînzele pe care le-a executat în Rusia, ele sînt pline de forță și poetice în același timp. Am de asemenea un mare respect pentru efortul făcut de el pentru a ajunge la o expresie murală. Sentimental vorbind, am fost foarte emoționat atunci cînd, acum mai bine de patruzeci de ani, am fost să-l văd în timp ce grava o carte pentru Vollard, lucru cu care își cîștiga pe atunci existența. Îmi aduc foarte bine aminte că mi-a spus: „Ai noroc, dragul meu, tu ai o țară. Eu, din păcate, nu am patrie". Da, ce făcea altădată era minunat.

Dacă vă uitați în urmă, toți prietenii dumneavoastră sînt morți: Picasso, Giacometti, Breton, Tzara, Péret, Brauner, Tanguy, Dominguez, Artaud, Crevel, Desnos, Prats. Ori s-au izolat de mult timp: Chirico și Dali. Ați rămas puțini: Calder, Leiris, Masson, Prévert, Queneau, Soupault ... Aveți oare sentimentul nu numai că ați trăit cu toții o epocă de excepție, dar și că opera dumneavoastră colectivă a marcat-o sau a influențat-o?

Nu m-am gîndit niciodată la asta ... Sînt oameni care s-au irosit. Nu vorbim de Dali. Max Ernst devenise foarte monden ... Am impresia că noi am dat oamenilor mai multă libertate.

Care liberate? Cea care provine din eliberarea inconștientului?

Libertatea spiritului, iar libertatea spiritului deschide evident noi orizonturi.

Şi libertatea politică? Epoca suprarealismului a fost deopotrivă cea a ascensiunii fascismului...

Îmi aduc foarte bine aminte de acea epocă a fascismului. M-am refugiat aici la Palma şi mi-am spus: „Bătrîne, eşti terminat! Ai să te culci pe o plajă şi ai să desenezi pe nisip cu un baston. Sau ai să faci desene cu fumul ţigării... N-ai să poţi face altceva. Totul e pierdut!" Am avut clar această impresie în momentul cînd au venit la putere Hitler şi Franco. O oprelişte totală.

Nu vă rămînea decît să faceţi desene pentru dumneavoastră?

Pentru propriul meu echilibru. Dacă nu lucrez îmi pierd echilibrul, sînt cuprins de gînduri negre şi de o proastă dispoziţie. Munca îmi este necesară pentru echilibrul meu moral. În clipa aceea, închipuindu-mi că nu voi mai putea picta, m-am gîndit că nu-mi mai rămîne decît să fac desene pe nisip care vor fi imediat şterse de valuri.

În 1925, Aragon a venit să ţină o conferinţă la Cetatea Universitară din Madrid. El a spus: „Vă anunţ încoronarea unui dictator: Antonin Artaud e cel care s-a aruncat în mare. Îşi asumă astăzi imensa sarcină de a strînge patruzeci de oameni care vor ca fiinţa umană să se lase condusă spre un abis necunoscut, aprinderea unei imense făclii care nu va respecta nimic, nici şcolile noastre, nici vieţile noastre, nici cele mai ascunse gînduri ale noastre. Prin el, noi ne adresăm lumii şi fiecare om va fi emoţionat, fiecare om va şti ce a dispreţuit din ce era divin, ce a lăsat să se piardă din toată forma lui într-o băltoacă de soare, fiecare îşi va cunoaşte josnicia, dar,

în primul rînd, marile puteri intelectuale: universitățile, religiile, guvernele, care își împart acest pămînt". V-am reamintit acest text, publicat în *La Révolution surréaliste (Revoluția suprarealistă)*, pentru că el este extraordinar din mai multe motive: prin provocarea sănătoasa a lui Aragon — cu puțin înainte, el striga: „În dragoste și în poezie revolta se naște la infinit" — prin această proclamare a lui Artaud, un necunoscut, ca stindard și prin termenii cu care îl descrie. Nu știu dacă în 1936 vechii studenți madrileni își aminteau de acest avertisment al lui Aragon purtător al mesajului „agitatorilor spiritului" !

Spania era foarte înapoiată din punct de vedere cultural. La Paris exista o întreagă tradiție. De aceea m-am dus în Franța. La noi, ani și ani de zile am rămas prea izolați. Acum lucrurile s-au schimbat, există o deschidere spre restul lumii. Pe vremea cînd Aragon a ținut această conferință la Madrid, locuiam pe strada Blomet și îl vedeam deseori pe Artaud. Eram foarte legat de el, mergeam să-l văd jucînd la teatru unde îmi oferea locuri. L-am văzut cu cîteva săptămîni înainte de a muri. Era îngrozitor. Mi-a dat o dedicație pentru cartea lui, *Van Gogh, le suicidé de la société (Van Gogh, sinucigașul societății)*. Am fost împreună cu Pierre Loeb să-l vedem. Îngrozitor: bătea cu un topor într-un trunchi de copac ... Era foarte lucid. Pierre Loeb a făcut o expoziție foarte frumoasă cu desenele lui Artaud care erau foarte puțin cunoscute.

Ați luat vreo atitudine în momentul excluderii violente a lui Artaud, de către Breton și Éluard, din grupul suprarealiștilor?

Mă țineam la distanță de aceste copilării ale lui Breton. Mă mîhnea să-l văd pe Breton purtîndu-se așa, mă gîndeam la ele ca la niște certuri de școlari, priveam lucrurile ca pe niște copilării.

Pentru a păstra puritatea „grupului"? În 1930 Prévert spunea: „Într-o zi striga împotriva preoților, a doua zi se credea episcop sau papă la Avignon." Aceste cuvinte datează de la cearta pentru *Cadavru*. Dar să revenim la raporturile dumneavoastră cu Breton, care pot părea ambigue.

Vorbeați de păstrarea „purității" grupului. Dar acest grup, ce a devenit? Toate astea erau foarte penibile. Breton era înconjurat de oameni mediocri, cu totul oarecari. Îmi spuneam : „Cum se poate?" Nu se mai întîlneau în același loc, mergeau în altă mică cafenea. Și toți oamenii aceia îl ascultau pe Breton, îl venerau ca pe un papă. Era un papă, avea nevoie de un auditoriu, avea gustul spectaculosului. Îmi spunea: „De ce nu mai vii?" Îi răspundeam: „Nu pot, nu mai am timp." Dar nu mă mai duceam pentru că era jalnic.

De aceea raporturile dumneavoastră cu Breton pot părea ambigue. Cînd *Le Surréalisme et la Peinture (Suprarealismul și Pictura)* apărea în *La Révolution surréaliste (Revoluția suprarealistă)*, nu ați fost menționat, ceea ce este explicabil din moment ce Breton evoca mai ales pe cei „dinainte". Dar în același timp, tot el publică lucrări ale dumneavoastră în revistă. Cînd a apărut integral textul *Suprarealismul și Pictura*, părerile despre dumneavoastră erau împărțite: „Deși există mii de probleme care nu-l preocupă în nici un fel, probleme care frămîntă spiritul omenesc, poate că în Joan Miró nu există decît o dorință, aceea de a se abandona picturii, ceea ce pentru el însemna să se restrîngă la singurul domeniu în care știm sigur că dispune de mijloace, automatismul pur, la care eu, în ceea ce mă privește, n-am încetat niciodată să fac apel, dar căruia cred că Miró însuși i-a verificat prea puțin profunda valoare și rațiune". Ceea ce l-a făcut, totuși, pe Breton să conchidă:

„E drept că prin asta s-ar putea ca să treacă drept cel mai suprarealist dintre noi toţi." Iar în 1924 scrie: „Apariţia violentă, în 1924, a lui Miró, marchează o etapă importantă în dezvoltarea artei suprarealiste" şi după ce vă laudă „calităţile plastice de prim ordin", încheie cu această observaţie: „Singurul revers al atîtor calităţi ale lui Miró este o oarecare oprire a personalităţii la stadiul copilăriei, lucru care nu îl poate feri de inegalităţi, de abundenţă şi de joc iar din punct de vedere intelectual limitează dimensiunile mărturiei sale." Asta înainte de elogiile fără rezerve din prefaţa la *Constellations (Constelaţii)* din 1958 ...

Lucrurile astea pe care le-a scris Breton despre mine şi pe care mi le amintiţi le-am privit cu o oarecare tristeţe şi mai ales cu indiferenţă. Criticile lui nu erau clare, ci întotdeauna ambigue. Dar niciodată nu am avut vreo explicaţie cu el. Niciodată. Cînd vorbea era atît de strălucitor, atît de dogmatic, încît nu merita osteneala.

Cel mai surprinzător mi se pare atacul îndreptat împotriva „copilăriei" dumneavoastră, privită ca o insuficienţă. În mod curios, aici, la Breton, cuvîntul este peiorativ. Or eu am sentimentul că copilăria nu se află în urma dumneavoastră, ci că vă îndreptaţi necontenit spre ea.

Într-adevăr, trebuie să sapi pămîntul ca să găseşti izvorul, trebuie să cauţi.

Toate textele din *La Révolution surréaliste (Revoluţia suprarealistă)* converg spre acest sens. De exemplu, următorul aparţinînd lui *Eluard*: „Dar iată că a venit vremea oamenilor puri, a actelor neprevăzute, a cuvintelor în aer, a iluziilor, a extazului, a blestemelor, a dragostei visătoare, iată că focul şi sîngele îşi regăsesc splendoarea lor dintîi ... Gloanţe

neîndemînatice să străpungă în prăvăliile lor aceste mari capete moi, foarte bune mașini de calculat." Copilăria, împotriva mașinilor de calculat, împotriva capetelor moi, împotriva „formațiilor". „Adevăr, Dreptate, să aruncăm totul în neantul morții. Feriți-vă de logica voastră; domnilor, feriți-vă de logica voastră, nu vă dați seama pînă unde ne poate duce ura pentru logică." Toate acestea se puteau citi în *La Révolution surrealiste (Revoluția supra-realistă)*. Texte ca acestea, v-au marcat, v-au influențat, sau le gîndeați mai dinainte?

Evident, le gîndeam dinainte. Este ceea ce spunea Rimbaud, poetul autor al poeziei *Enfances (Copilării)*. Nu trebuie să lucrezi ca și cum ai mîna plugul: „Mîini care țin condeiul, mîini care țin plugul, toate mîinile astea nevrednice"...

Încă de pe atunci, la Barcelona, înainte de 1924? Cu prietenii dumneavoastră Prats și Artigas.

Prats gîndea așa. Artigas... *(Rîde)* era mai... era mai cuminte, mai prudent.

Dar chiar și dumneavoastră, păreați foarte „cuminte" la Paris. Nu vă arătați marea tulburare interioară. Ați văzut același lucru și la Picasso?

Îmi aduc foarte bine aminte de o întîmplare. Era către 1925, mi-a arătat o pînză, și i-am spus: „Ce curios, sînt pe cale de a face o lucrare în aceeași concepție." Atunci mi-a răspuns exact așa: „Da, pentru că locuim în același cartier." Același cartier intelectual: ce frumos suna asta!

Îmi aduc aminte de asemeni foarte bine de o altă frază a lui Picasso. Toată lumea își bătea joc de mine fiindcă i-am spus: „E greu totuși pentru mine..." Atunci mi-a replicat: „Fă exact ca și cum ai aștepta metroul: trebuie să stai la

coadă, aşteaptă-ţi rîndul, ce naiba!" Şi asta e foarte frumos!

Breton a scris despre dumneavoastră: „Se poate spune că influenţa lui asupra lui Picasso, care se raliază suprarealismului doi ani mai tîrziu, a fost în mare parte determinantă." Aveați senzația că era adevărat, ați vorbit cu Picasso despre asta? [1]

Picasso nu mi-a vorbit niciodată de așa ceva. Cred că este adevărat. Sînt lucruri care se simt *(își încrețește nasul, inspiră aer)*.

Picasso n-a ajuns la punctul la care aţi ajuns dumneavoastră în *Cap de țăran catalan*, unde capul a dispărut. Poate perioada lui cea mai îndrăzneaţă a fost cea din epoca cubismului.

A cubismului analitic. A plecat întotdeauna de la realitate, de la un obiect real. Iar epoca cubismului analitic a fost cea mai fericită, în acest sens.

Oare datorită acestui atașament pentru realul vizibil să fi fost Picasso mai bine primit decît dumneavoastră ...

Nu. Tot datorită îndemînării lui. Era gata să facă tot felul de acrobaţii. Este pecetea garanţiei, a securităţii.

În timp ce dumneavoastră aţi rupt toate legăturile ... În '25 aţi compus de asemenea primele dumneavoastră tablouri poeme.

În perioada aceea eram foarte legat de Paul Eluard, trăiam într-o atmosferă de poezie.

Eluard a notat: „Care este linia care spune: « te iubesc » fără să poţi bănui așa ceva? În general, cuvintele cîştigă". Dumneavoastră, dumneavoastră aţi vrut să cîştige simultan şi cuvintele şi liniile?

Am pictat o pînză unde era scris pur și simplu: „Iubire".

Și ea a fost de asemeni un „Miró". Sau din contră, un poem: „Trupul fetei mele brune / fiindcă o iubesc ca și pe pisica mea îmbrăcată în verdele salatei / ca ploaia / e totuna ..."
Nu sînt caligrame, ci cuvinte în pictură, puse în scenă ca obiecte. Cu toate acestea, cînd pe o pînză scrieți „nisip" ...

Ca să arăt nisipul am tras lîngă el patru linii sinuoase care semnifică valurile. În loc să pictez nisipul, sau să lipesc un petec de pînză, am scris „nisip".

Ați atacat iluzia picturală, reprezentarea, apoi colajul. Cum a fost primit acest atac?

Cu indiferență totală. Dar pentru mine a fost important. Și acum, cînd revăd acest tablou, *Aceasta este culoarea viselor mele*, cred că rămîne un lucru important. În tablourile cu inscripții două elemente joacă un rol important, în același timp: sensul și forma plastică. În *O pasăre urmărește o albină și o doboară* din 1926, titlu al cărui ultim cuvînt este ambiguu, cuvîntul „urmărește", cuvîntul însuși, linie trasă pe toată suprafața pînzei, mimează mișcarea. Ați remarcat că atunci cînd vorbesc, fac adesea un grafism cu mîinile. Pe pînză se întîmplă același lucru.

Ați scris poeme care nu au fost pictate pe o pînză.

Nu prea multe.

V-am adus cîteva poeme ale acelui pictor-poet care a spus: „Nu fac nici o diferență între pictură și poezie" ... *Jocuri poetice* de exemplu:

„O garoafă roşie la capătul unei umbrele purtată de un merlan cu coada de papagal culcat pe zăpada roz".
„Două doamne înalte şi subţiri îmbrăcate în negru, cu o pană lungă de canar la pălărie, ieşeau de la concert". „Coada păunului, copac în flăcări care muşcă botul liliecilor, surîzînd în faţa cadavrului calcinat al străbunului meu îngropat de un stol de privighetori care dansează sardana în jurul scheletului său fosforescent ..." Daţi tot atîta importanţă acestor poeme ca şi tablourilor dumneavoastră?

Le consideram paralele.

Toate poemele dumneavoastră sînt scrise în franţuzeşte? ...

Da. La Paris m-am format cu adevărat din punct de vedere intelectual. De aceea, franceza este pentru mine limba muncii intelectuale, a reflecţiei. Cînd mă gîndesc la un proiect, mă gîndesc întotdeauna în franceză. În ce priveşte notele de lucru, cele pe care le scriu în carnete, atunci e altceva, le scriu în catalană, limba mea uzuală, aceea pe care o vorbesc în fiecare zi cu soţia mea. Dar cînd este vorba să reflectez, să construiesc ceva, atunci o fac în franceză. Atît de bine, că nu m-am gîndit niciodată să scriu poeme în catalană, iar frazele pe care le-am scris într-o anumită epocă pe tablourile mele sînt de asemenea scrise în limba dumneavoastră. Toată formaţia mea e pariziană.

Ar putea părea mai puţin originale decît tablourile dumneavoastră. Multe lucruri asemănătoare se scriau pe atunci. Astfel:

Punctele roşii ale cravatei mele
Înţepau cerul
Şi se duceau la Jardin des Plantes
să viziteze la Zoo un acvariu
din Parcul de la Berlin
aşezat într-un omnibuz A.S

de pe traseul Walterstrasse
o ploșniță îmi pișca fesa
apăs butonul de alarmă
și o broască — virgină — castă — fecioară
și sfînta-fecioară ...

Se pot găsi aici subiecte ale picturii dumneavoastră: dar în pictură e ca și cum ați merge singur, pe sîrmă: pînza din 1925 în întregime albastră, în afară de un mic cerc, sus, în stînga, ați intitulat-o, provocator, *Pictură*. Erați conștient că vă angajați într-un joc periculos?

Nu. Am vrut să ating printr-un minimum de forță, maximum de forță.

Vorbind de dumneavoastră, Raymond Queneau spunea cam așa: „Ce curios! La Miró, nu există în pictură nici ceasuri de carne, nici mașini de cusut mergînd pe bicicletă pe Bulevardul Operei printre cete de hipopotami păroși ..." Ironizează, prin contrast, o altă latură a picturii suprarealiste, latură unde sînt așezate unul lîngă altul obiecte neașteptate. Cînd ați lucrat „Pictura", ați simțit pericolul pe care, cu umor, l-a denunțat Queneau?

L-am făcut fără să mă gîndesc la acest pericol. Am vrut să ating maximum de puritate. Dar m-am ferit întotdeauna de tendința de a așeza obiecte contradictorii unele lîngă altele.

Exmplul lui Dali v-a neliniștit?

Da, puțin.

Dumneavoastră l-ați prezentat pe Dali lui Breton.

Pe Dali și pe Buñuel.

În timpul primei expoziții a lui Dali, Breton scria: „Dali este aici asemeni unui om șovăi-

tor, al cărui viitor va arăta că nu ezita între talent și geniu; am fi spus altădată între viciu și virtute." Ați dus la Breton un om al cărui geniu v-a frapat mai mult decît talentul.

Evident. Am fost frapat de Dali, de omul Dali. Era tînăr, trebuie să fi avut vreo opt ani mai puțin ca mine. L-am cunoscut la Barcelona și inteligența lui m-a surprins imediat: remarcabil, scînteietor. Dar nici o clipă nu m-am împrietenit cu el. Și acum refuz să-l văd. Da, știu că a fost mîhnit că nu m-am dus să-l văd. Sînt ani de zile de cînd nu l-am văzut.

Vă explicați recentele lui declarații, justificarea celor mai sîngeroase acte ale lui Franco?

Nu înțeleg ...

Erați de față, în 1934, cînd făcînd elogiul lui Hitler, Breton i-a răspuns: „Ai început să ne plictisești cu Hitlerul dumitale!"

Nu, nu eram acolo. Acest om, foarte inteligent, nu are un caracter la înălțimea inteligenței lui, nu are forță omenească. Ah! Pictura lui mă interesa: pînă la un moment dat. Și apoi a avut o cădere verticală, din lipsă de demnitate umană.

Nu credeți în posibila separare a virtuozității tehnice de anumite valori umane ...

Evident, nu este posibil. Altfel totul e găunos.

Un pictor de icoane putea fi un desfrînat, un ateu ...

În timpul acela, meseria era mai presus de orice. Probabil că Baudelaire a aruncat totul în aer, a descalificat totul, poezia, pictura, arătînd că artiștii ar fi trebuit să „găurească cerul".

Ce înseamnă „meserie“ la dumneavoastră?

Este ca ortografia. Dar nu vine din exterior. Îmi este dictată de ceea ce vreau să exprim. Nu există reguli de gramatică, nu există sintaxă, nu există nimic. Trebuie să-mi fac treaba și să mă descurc.

Această problemă a vocabularului constituie aventura autoportretului dumneavoastră: în 1937, ați desenat meticulos portretul dumneavoastră, apoi, în 1960, pe acest fond, ați așezat dintr-o dată, într-un fel pe care l-am putea numi barbar, două cercuri negre, groase care înconjoară ochii, capul însuși fiind încercănat de aceleași linii, iar pe cap, trei fire de păr, patru pete de culori pure.

Intenția mea era să pictez acel fond desenat. Dar cum era prea mic, am cerut cuiva să execute un decalc pentru a-l mări. Persoana aceea a fost decalcul. L-am pus alături. Dar cînd l-am reluat, **după vreo doi sau** trei **ani,** nu **mă mai interesa și am făcut acest grafism deasupra.**

Grafismul, în mod evident, nu vă mai interesează. Dar dumneavoastră vă place să vă lucrați portretul atent ...

Tot așa cum m-a interesat să pictez, în 1920, masa cu un cocoș și un iepure. Mă foloseam de figura mea, așa cum m-aș fi servit de o rîșniță de cafea.

Și totuși propria ta figură este un lucru foarte deosebit ...

Nu, mă foloseam de figura mea ca de orice alt obiect, pentru a lucra în calitate de pictor. Pentru acest autoportret, în afara faptului că este vorba de un obiect autentic, există aceste elemente pe care le vezi sub grafismul gros adăugat cîțiva
 ani mai tîrziu: ochii sînt strălucitori, într-unul

este o stea, în celălalt soarele; aici, ceva ca o pasăre, pe cravată, ceva ca o floare și părul ca flăcările.

În primul dumneavoastră autoportret, făcut în 1919, și care aparținea lui Picasso, s-a vorbit mai curînd de o bucurie a ochiului.

În 1919, această pînză a șocat mult. Era inadmisibilă.

Tzara spunea: „Trebuie să citești lucrurile textual." Și cred că sînteți de acord cu el. Or, oamenii aleargă după simboluri. Nu credeți că vi s-a reproșat, explicit sau nu, faptul că lucrările dumneavoastră nu se pot reproduce în simboluri?

Asta da, de acord.

Ceea ce ne duce fatalmente să ne întrebăm cu privire la sensul vocabularului dumneavoastră. Breton scria: Trebuie să înveți din ceea ce *spune* Miró subliniind cuvîntul *spune*. Am să iau un exemplu, cel al elementului esențial al feminității, care este în mod cert unul din semnele cele mai constante ale operei dumneavoastră. Inițial el apărea sub forma unui echer. Cu o valoare simbolică?

Poate, puțin, în momentul acela. Dar latura plastică domină latura simbolică.

În '24, în *Portretul doamnei K*, găsim un echer; în același an, în *Familia*, apare ca un păianjen plecînd de la o rădăcină fertilă. El elimină definitiv echerul. Și e negru, jumătate roșu și jumătate negru, modulat în mii de feluri pe o schemă stabilă, el se plimbă prin lucrările dumneavoastră, scapă, insistă, asemeni unei obsesii.

Este un element al limbajului.

Dar care nu este neutru ...

Pentru mine, trupul feminin este asemeni plantelor sau a stelelor căzătoare, face parte din vocabularul meu.

Nu puteți evita întrebarea: „Care este locul femeii în opera lui Miró?“ Nu putem evita examinarea operei dumneavoastră din perspectiva unei senzualități violente.

Mai mult decît atît, trebuie vorbit de sursa procreării.

Se găsesc în unele din pînzele dumneavoastră personaje cu capete monstruoase, falomorfe, dar care se termină cu forme specific feminine. Există aici o tendință de a recurge la ceea ce am putea numi „monstruos“.

Este vorba de senzualitate, dacă vreți.

De cele mai multe ori, această senzualitate, sau această preocupare pare legată de o tulburare a cărei responsabilitate i-ar reveni femeii.

... *(Tăcere)*

Una din *Constelații* este intitulată *Femei pe plajă:* Femeile de aici sînt ridicole, înspăimîntătoare. În *Muncesc ca un grădinar,* îi spuneați lui Yvon Taillandier că nu vă place să vedeți toate aceste femei care se mișcă pe plajă, că ați prefera o piatră.

... *(Tăcere)*

Mă gîndesc de asemeni la *Bărbatul și Femeia* sau la acele pînze, ca *Femeie așezată,* unde totul este bruscat, lucrat parcă sub efectul

unei repulsii. Mă gîndesc la acel tablou unde o mare pată roșie cîștigă irezistibil, ca și cum această fecundare ar fi ceva ...

... tragic.

La limita oroarei.

... *(Tăcere)* ... Nu vă deranjează dacă ne oprim? Sînt puțin obosit.

7. DIGUEM NO[1]

În fața proiectului de afiș pentru expoziția retrospectivă de la Barcelona; 5 decembrie 1975.

J.M. L-am început de vreo zece zile, și am lucrat la el chiar și azi dimineață. Fondul l-am făcut cu un burete muiat în apa în care am pus tușul.

G.R. Fără grafism, fără fond prealabil?

Depinde. Cîteodată fac mai întîi grafismul negru, mi se trimit probele primului stadiu negru și atunci îi adaug culoarea.

Fondul explodat în toate părțile a generat linii pentru grafism ?

Desigur, asta m-a ajutat. Cîteodată cer o probă a fondului și am astfel un nou punct de plecare.

Acum lucrați mereu cu aceleași culori.

Negrul, roșul, albastrul, galbenul și verdele derivat din ultimele două. Plus încă cîteva mici nuanțe.

---

[1] Să spunem nu (în limba *catalană* în text, *N. tr.*).

Sînt culori care se găsesc pe fluierele din Maiorca așa cum sînt cele de pe etajeră; aceste „*siurells*" care au ceva din sculpturile primitive.

Într-adevăr, aceleași culori, culorile primare, culorile pure, care contrastează unele cu altele. Nu mai întrebuințez cafeniuri. Întrebuințez tot felul de culori cînd prepar fondurile, pentru că de cele mai multe ori fondurile mele iau naștere din apa în care îmi spăl penelurile, ele încep de aici, din tot ce există pe peneluri.

Se vorbește mult despre compozițiile în trei volcuri din opera dumneavoastră.

Sînt multe, e adevărat, pentru că dacă fac o serie de lucruri, iese întotdeauna un număr impar. Cifra cu soț nu-mi convine. De pildă, expoziția de la Barcelona se va deschide vineri 5 — într-o zi cu soț n-ar fi mers. Și în afară de asta vinerea este o zi magnifică. Vineri este ziua lui Venus.

Din superstiție?

Da, cifrele fără soț, vineri 13 ...

Îmi revine în minte un frumos text de-al dumneavoastră: „Nu era strada Blomet 13 ..."

Era 45, un număr fără soț. Și, în afară de asta, patru adunat cu cinci fac nouă! Este o cifră bună pentru mine. Încerc să organizez lucrurile la anumite date care îmi convin. Superstiția e valabilă și cînd muncesc. De exemplu, aceste acqua-forte la care lucrez: sînt douăzeci. Este o cifră cu soț, n-o să meargă. Dar mi-am spus că lucrînd voi avea planșe și material și voi ajunge la douăzeci și unu sau la douăzeci și trei.

Douăzeci și trei: ați pictat douăzeci și trei de guașe din seria *Constelațiilor* și în albumul de șabloane publicat de Pierre Matisse nu se

găsesc decît douăzeci şi două, m-am întrebat întotdeauna de ce.

Într-adevăr. Este o poveste nostimă. Pierre Matisse vînduse una din guaşe unui domn care a făcut-o cadou amantei sale. Dacă s-ar fi aflat de asta ar fi ieşit o mulţime de vorbe. S-au publicat douăzeci şi două, pentru ca micul cadou să rămînă neştiut.

Şi iată de ce Breton n-a putut scrie decît douăzeci şi două de texte: istoria artelor are secretele ei de alcov.

Toate evenimentele importante ale vieţii mele au avut loc în zile fără soţ. Zilele cu soţ îmi provoacă gînduri negre.

Pe pînza *Montroig, biserica şi satul* din 1919 se poate citi un număr — 173 — pus în afara scării. Mai tîrziu, în 1925, aţi intitulat o pînză *Plata*, şi alături de personajele schematice aţi înscris efectiv o lungă listă de plată. Cifrele vă interesează din punct de vedere plastic?

Nu. Nu e vorba de un interes plastic, ci de cifre în sine.

Pentru ezoterismul lor?

Nu, pur şi simplu, aşa.

Catalanii sînt superstiţioşi?

Nu, cîtuşi de puţin. Nu sînt ca andaluzii! Picasso, de exemplu, avea oroare să-şi pună pălăria pe un pat.

Nu simţiţi nici o înrudire cu oamenii din restul Spaniei?

Nici una. Mă simt catalan. Vizitez Spania ca pe o ţară străină, ca şi cum aş călători în Olanda.

Din contra, simt o puternică înrudire cu cultura dumneavoastră, cu poporul vostru. Notele din carnetele mele sînt toate scrise în franceză. Mă simt într-adevăr la mine acasă, la Montroig sau la Paris. Nu la Madrid, la Sevilla sau la Cordoba. Îmi plac foarte mult aceste orașe, dar e cu totul altceva. Cu Picasso, vă spuneam, că vorbesc franceza, sau catalana, dar castiliana — spaniola dacă vreți — foarte, foarte rar. Din vremea tinereții mele, la academia Gali, de exemplu, se vorbea întotdeauna catalana. Dar la școală eram obligați să vorbim castiliana, toate cărțile erau în castiliană. Catalana era limba de familie, de piață, cea vorbită cu prietenii, și trebuia să te bați pentru ca ea, limba noastră, să fie recunoscută ca o limbă de cultură.

Părinții dumneavoastră discutau de problema lingvistică?

Nu. Asta a început odată cu generația mea. Mama vorbea maiorcana.

Obiceiul de a vorbi maiorcana s-a menținut la Palma?

Cîtuși de puțin. Aici toți vorbesc castiliana.

De ce?

Pentru că sînt niște imbecili. Sînt idioți pe aici ... Au pierdut sensul civilizației maiorcane. Dealtfel totul decade în țara asta.

Vina e a turismului ...

Nu, nu. Din cauză că oamenii sînt total lipsiți de fermitate. Este o particularitate specifică Maiorcăi. La Barcelona, știți bine, oamenii vorbesc catalana. Acum nu văd pe nimeni aici vorbind-o. Nepoții mei vorbesc castiliana, nu îi văd, pfui! ... Sînt foarte categoric, foarte absolutist în privința

asta. Scriitorii, da, ei vorbesc maiorcana, dar scriitorii constituie o lume aparte. Le spun oamenilor de aici: „Vă pierdeți demnitatea și fiindcă vă pierdeți demnitatea faceți toate porcăriile astea, toate hotelurile astea hidoase, toate vilele astea, apartamentele, care au masacrat peisajul". Este înfiorător ce s-a petrecut.

Cu prietenul dumneavoastră Sert discutați des despre arhitectură?

Arhitectura mă pasionează. Şi e legată, de asemeni de munca mea. De exemplu, National Gallery din Washington construiește o nouă clădire destinată artei moderne: au venit acum cîteva zile să-mi ceară să fac o tapiserie de unsprezece metri pe trei. Este o muncă pasionantă. Arhitecții au venit aici, pentru a examina împreună proiectul. Şi acum lucrez la această machetă pe care o vedeți aici, care este clădirea IBM din Barcelona.

Ați executat pînă acum panoul mural al aeroportului din Barcelona, panourile în ceramică, *Luna* și *Soarele*, la sediul UNESCO din Paris.

Am făcut aceste lucrări împreună cu Artigas, cu Pepito, cum îi spunem noi. Este un om de treabă și care a jucat un mare rol în viața mea. În olăria lui am putut descoperi noi posibilități de expresie și alte orizonturi pentru îmbogățirea operei mele cu materiale noi. Vraja focului în timpul arderii a fost pentru mine ceva măreț, ceva care mă arunca în necunoscut.

Fiul său Joanet a început să lucreze cu noi de la cincisprezece ani. Acest mic grup forma o echipă minunată, plină de entuziam și dragoste pentru artizanat. Pentru mine, lungile șederi pe care le făceam la „el Reco", la Gallifa, aproape de mica biserică romanică, constituie amintiri pline de căldură umană. Joanet lucrează în continuare cu mine, este un colaborator prețios, inteligent, sensibil. Pot spune că am avut șansa de a găsi o echipă minunată în care ne simțeam ca frații.

În panourile de foarte mari dimensiuni alcătuite din plăci puteți pune aceeași pasiune ca în pînzele pe care le lucrați direct?

Evident. Lucrez direct cu plăcile de ceramică. La început o machetă, ceea ce pentru mine înseamnă transpunere într-o anumită stare de spirit. Cînd va fi gata, lucrarea s-ar putea să nu mai aibă nimic comun cu macheta. O fac pentru a mă pune oarecum în mișcare și pentru a-i explica lui Joanet Artigas cum vreau să pregătească plăcile. Trebuie mai întîi pregătite și apoi le desenez. Desenez pur și simplu. Dar mai înainte gîndesc mult. Cînd macheta este gata, îl anunț pe Joanet, îi spun în ce fel vreau să prepare fondul, discutăm, ne punem de acord. După ce a pregătit plăcile, mă duc la Galiffa, toată după-amiaza mă uit în jurul meu apoi mă duc să mă culc. Noaptea, mă gîndesc la ce am de făcut și a doua zi dis-de-dimineață, încep! Nu mîncăm pînă ce nu terminăm prima etapă. Dacă durează pînă la ora patru, cu atît mai rău! Apoi luăm masa, mă odihnesc puțin și mă uit la ce am făcut dimineața. Mă gîndesc mult și, a doua zi dimineața, dacă mai e nevoie, mai îndrept cîte ceva. Las deoparte construcția desenului ca să aleg culorile prin mici eșantioane pe care le răspîndesc pe jos — pentru că în ceramică nu se văd culorile, înaintea arderii, negrul fiind maro, iar verdele galben pai. Seamănă cu munca compozitorului cînd compune o partitură muzicală. Și e ca la litografie unde nu lucrezi decît cu negrul.

Sînteți preocupat de formă sau și de imaginația culorilor în același timp?

De formă. Pentru mine cel mai important lucru este forma. Dacă, în prima etapă, forma este reușită, atunci e bine. Culorile vin automat. De exemplu, aici este un unghi care va fi roșu, deci, în raport cu unghiul roșu, o altă suprafață a pînzei trebuie să fie albastră, roșie etc.

Cînd lucrați pictura, să zicem „gestuală", pentru ușurința termenului, vreți să redați numai nervozitatea corpului dumneavoastră?

Ah! Mai mult decît atît: mult mai mult. Dar asta nu mă împiedică ca în momentul cînd pun mîna pe penel, clac! Și vezi bine cu ce peneluri proaste lucrez. Nu redau mișcarea în sine, ar fi ceva prea limitat, dar oricum sînt momente în care mă las furat de ea.

Din punct de vedere intelectual și fizic?

Mai ales fizic; dar și intelectual. Fizic pentru că e vorba de acele gesturi și intelectual pentru că e vorba de echilibrul unei linii, de exercițiul liniei.

Ce părere aveți despre Pollock?

Ca punct de pornire cred că este foarte bun. Numai că a rămas limitat. Am un mare respect pentru el. Îl iubesc mult. Dar nu trebuia să rămînă aici: el însuși a simțit-o și s-a sinucis.

Căutați o formă care să rețină toată electricitatea ființei și...

Electricitatea! Asta e, electricitatea dar evident mă las condus și de inteligență. Dar mîna mă surprinde mereu. Matisse a scris lucruri foarte exacte despre asta. Cînd încep să lucrez mîna este electrizată, magnetizată prin nu se știe ce, prin cel mai mic accident al hîrtiei, automatismul este condus mai întîi de materie, de tot ce se găsește pe o foaie de hîrtie, care nu e niciodată goală, niciodată albă. Nu pot spune dacă șocul este exterior sau nu. Fac mereu note grafice care își găsesc începutul formei lor pornind chiar de la ce este imprimat pe marginea agendei mele unde fac un crochiu, dar a cărui origine, adesea prea puțin clară pentru mine, provine dintr-un șoc din afară.

„Din afară“, nu vă luați nici un punct de plecare care să fie „reprezentarea“ unui obiect? De exemplu acest fotoliu ...

Nu, acum nu mă interesează să fac un desen al fotoliului sau al nu mai știu cărui obiect. În schimb, acest fotoliu poate, într-un moment sau altul să-mi provoace un șoc și în felul acesta să reprezinte originea unei lucrări care să fie analogică. Repet: un șoc din afară și toate surprizele, toate aventurile desenului în desfășurare, magnetismul mîinii.

Ne îndreptăm spre pînza neterminată, o linie neagră se înalță într-un arabesc, pete de culoare

Ieri vorbeați de vocabularul dumneavoastră: pe această pînză frumoasă, se vede un semn negru, imperios, o pată albastră, o pată roșie, un punct negru și restul schițat. În ce stadiu se află?

Pentru mine, pînza este gata. Mă voi mărgini să iau o pensulă foarte subțire pentru aceste linii schițate și o pensulă groasă rotundă pentru cerc. Munca creatoare este terminată. Nu rămîne decît o muncă de execuție: să revin asupra desenului. Dar nimic de retușat.

Giacometti spune: „Miró este în asemenea măsură pictor, încît atunci cînd pune o tușă de culoare, ea este întotdeauna corectă.

Nu, nu o tușă. O tușă este ca și cum n-ai avea decît un ochi, ca și cum ceva ți-ar lipsi *(își astupă un ochi cu mîna)* și nu mai vezi. Sau e ca și cum ți-ar lipsi o mînă. Și nu-mi place o singură culoare. Dacă mi se spune „Ce culoare preferați?“,

întrebarea aproape că nu are sens pentru mine: îmi plac și caut contrastele culorilor, contrastul culorilor pure.

Vocabularul dumneavoastră este catalogat de multă vreme drept „ușor de recunoscut", o pînză nouă este o frază nouă. Dar aceasta poate pune probleme: dacă aș avea de „explicat" această pînză neterminată, cuiva care ar spune că nu „vede" nimic, m-aș simți încurcat. Dar dumneavoastră?

Dacă aș putea comenta pînzele mele, ar fi desigur un act intelectual. Dar dacă ele n-ar trece „dincolo" înseamnă că e vorba de ceva rece și mort, o treabă de teoretician.

Aragon a ironizat mania explicativă a oamenilor care „aranjează cravata" artiștilor. Dar este, poate, mai ușor să „explici" pînzele de acum cincizeci de ani cu ajutorul psihanalizei, a semioticii ...

Cînd am pictat această pînză — și altele care îi sînt oarecum înrudite — starea mea de spirit era modelată de poezie. Pentru asta citesc poezie, ascult muzică. Pe atunci ascultam multe discuri. Atunci: pam, pam, pam, pam *(bate ritmul cu degetul în aer, schițează o mișcare ca și cum ar dansa)* pam, pam, pam, pam, țac! *(și desenează un cerc în aer)*

Mă întreb de ce nu ați lucrat mai mult pentru balet.

Sînt cincizeci de ani de cînd am început să lucrez pentru Baletul rus. Acum cîțiva ani am pregătit un balet împreună cu Jacques Dupin. Nu avea mijloace pentru a-l monta: a scris texte foarte, frumoase. Bejart n-ar fi mers ... Am găsit o trupă de tineri dansatori, dar lipseau mijloacele materiale ... Am încercat cu Lazzini din Marsilia. El n-a înțeles. Și totul era gata: decoruri, costume. Muzica, de asemeni, era a unui muzician tînăr.

Nu ați avut niciodată intenția să lucrați cu Cage? Am asistat, acum cîțiva ani, la teatrul Sitges, la spectacolul de dans al lui Merce Cuningham: ați desenat afișele, programele, Cage era la pupitru dirijîndu-și la propriu muzica.

John Cage și cu mine sîntem buni prieteni, dar nu am lucrat niciodată împreună. Evident, muzica lui îmi place foarte mult.

Vi se pare că e muzica cu care opera dumneavoastră ar avea cele mai multe afinități?

Da. Eram entuziasmat de asemeni de Stockhausen. Ne-am văzut adeseori în timpul pe care l-am petrecut la Saint-Paul-de-Vence. Am stat mult de vorbă împreună. Omul mi-a plăcut. Este foarte inteligent.

Ați găsit un teren comun?

Există legături foarte clare între ce face el și ce fac eu. De exemplu, acest pam! pam! pam! *(punctează fiecare pam, cu o lovitură de pumn, pe masă)* nu pot să-ți explic mai bine decît atît ... El întrebuința o serie întreagă de instrumente exact cum mă servesc și eu de orice îmi cade în mînă. Lua un pieptene și gata. Instrumente, unelte, pe care nu le găsești la furnizorii specializați. De pildă, cînd zugravii de pe aici își aruncă pensulele vechi la gunoi, eu le spun: „Păstrați-le pentru mine." Sînt mult mai vii.

„Vii"?

Adică nu au uscăciunea lucrurilor prefabricate.

În pictura veche, instrumentele erau adaptate exact materialului, nu efectului.

E adevărat, dar asta e altă poveste. Însă știți bine că Goya întrebuința de asemenea orice obi-

ecte. Linguri, n-avea importanță ce. Într-o bisericuță din Madrid, San Antonio de la Florida, el a fost autorul acelei picturi mari care decorează Ermita. Datorită schelelor montate acolo, am putut s-o văd de aproape *(un fluierat de admirație)*: am fost fericit și încîntat. Să vezi asta de jos, merge, dar atunci cînd te apropii! Plin de neregularitățile materialului.

Existau deci, pentru Goya, două viziuni: viziunea de jos care dezvăluie o „reprezentare", și viziunea de aproape care relevă o aventură a materiei.
Dar această viziune este, în fond, imposibilă, interzisă. Vă gîndiți că Goya a fost, într-o anumită măsură, obligat să țină seama de ceea ce aștepta publicul, comanditarul său ...

Puțin îi păsa! De exemplu, portretele pictate cu familia regală: ce guri le-a făcut! Pur și simplu își bătea joc de ei! Nu mi-am putut explica niciodată cum a putut accepta așa ceva familia regală. N-am înțeles niciodată.

Picasso spunea că burghezii acceptă aproape totul în pictură dacă nu te atingi de gura lor. O explicație ar fi că Ferdinand al VII-lea și Carol al IV-lea erau mult mai degenerați în realitate. Dar aceștia nu erau burghezi ...
Să revenim la muzică.
Aveți o mare admirație pentru muzicienii moderni?

Desigur. Dar mă emoționează de asemenea un disc de Mozart sau de Bach. Brahms la fel. Și Wagner mă emoționează așa cum mă emoționează un poet german, tot romantismul german.

Nefiind crescut în Franța, ați putut avea acces direct la tot ce avea romantismul mai reprezentativ, atît cel francez cît și cel german.

 Datorită contactului cu grupul suprarealist.

Au fost formați de învățămîntul francez, timid, conservator, raționalist, naționalist, dumneavoastră în schimb n-ați fost nevoit să faceți propria dumneavoastră revoluție culturală: „Nu-l citiți pe Lamartine, citiți-l pe Jean-Paul-Richter.“

Așa e. I-am citit pe toți scriitorii aceștia vechi care au fost redescoperiți.

Ați îmbinat poezia cu muzica. Este un lucru cunoscut, aproape banal să spui că Breton nu făcea această joncțiune.

Muzica nu-l interesa cîtuși de puțin. Singurul din grupul suprarealist care se interesa de muzică era Malkin, al cărui tată fusese muzician sau dirijor. Și Masson tatăl de asemeni.

Tatăl muzicianului Diego Masson..

Eu l-am cunoscut pe Edgar Varèse cînd a venit la Barcelona. Eram buni prieteni. A venit la Montroig. Este un tip care mă interesează foarte mult. Cred că am învățat unul de la altul multe lucruri. Nu am făcut nimic împreună. Dar mi-a spus: „Aș vrea ca numele dumneavoastră să stea alături de al meu. Am să scot două discuri. Mi-ar plăcea să desenați copertile.“ Am făcut copertile. Numele noastre sînt acolo împreună, numai pe copertile discului.

Ați desenat de asemeni coperta unui disc de Raimon ...

Pentru *Diguem no*, un cîntec interzis în Spania: *Să spunem nu*. Cîntecul este interzis. Raimon nu poate cînta aproape niciodată, dar vom putea publica textele. Raimon întruchipează mișcarea de contestare populară din Catalonia. L-am cunoscut la Paris, cînd era departe de a fi cunoscut așa cum e azi. M-a atras, și m-am dus la primul său recital la „Olympia“, acum ani de zile. Și acum

el reprezintă refuzul franchismului, revendicările Cataloniei. Cînd cîntă, poliția se teme pentru că asta înseamnă imediat o manifestație catalană.

De un roșu aprins
Aș dori lumea
Și să spun lucrurile
Așa cum sînt.

Este sfîrșitul unui cîntec-poem care vă este dedicat, și în care numele dumneavoastră, în dedicație, îi dă titlul. Raimon a avut și are din ce în ce mai mult o influență pe care o putem numi politică, aceea a unui om care trezește conștiințele. Într-un anumit fel, efectul artei lui este superior celui produs de arta dumneavoastră, este mai eficace. Este vorba de o artă politică și populară: ceea ce spune un cîntec ca *Să spunem nu* este într-adevăr esențial ...

Atinge oamenii direct, realizează o luare de contact instantanee.

Pe dumneavoastră nu v-a preocupat ritmul lent, poate chiar incertitudinea subversiunii exprimată numai prin forme? În toți acești ani de opresiune nu v-ați simțit niciodată ispitit să spuneți lucrurile direct?

Nu. Pentru că așa riști să cazi în pictura socială. Asta a fost realismul socialist, care nu mai interesează pe nimeni. În schimb, după cum v-am spus, am fost foarte impresionat, în duminica în care m-am dus la Fundație, de felul în care m-au primit oamenii. Nu știu prea bine la ce au fost sensibili, la ce sînt ei sensibili, dar le-am simțit acea căldură omenească.

8. STAU ÎN PEŞTERA MEA

G.R.: Iată o serie de pînze intitulate *Femeie sau Pasăre,* toate datate 21 februarie 1974.

J.M. În ziua aceea le-am terminat. Erau deja începute. Le-am făcut într-adevăr dintr-un singur gest, dintr-un singur elan. Le-am datat după ce am lăsat să treacă cîteva zile.

Vi se întîmplă foarte rar să terminaţi o pînză în aceeaşi zi?

Da, este cazul capului pe care l-am făcut ştergîndu-mi penelurile. Şi al altora, făcute dintr-un suflu.

Cînd spuneţi: „dintr-un suflu", primul gest poate fi prea rapid ...

Da, prea rapid, dar, la această pînză ... *(se îndreaptă către o pînză mare rezemată lîngă o fereastră. Trage perdelele ascunzînd astfel peisajul care se vedea în prelungirea pînzei)* pe care am început-o acum doi sau trei ani mi-am dat seama că treaba nu merge cum trebuie. Asta m-a necăjit. Numaidecît am văzut că era nevoie aici de aceste trei linii: am coborît pînă aici şi-am adăugat roşul care se află alături. A început să curgă *(vorbea atingînd pînza şi privind-o nu ca şi cum ar fi ară-*

tat-o, ca și cum atunci ar fi lucrat la ea). Citește o bucată de hîrtie prinsă într-o pioneză, alături: *Personaj cu trei fire de păr, pasăre și constelație.*

Tematica dumneavoastră ...

Cele trei fire de păr sînt aici, la stînga. Le-am pictat ceva mai tîrziu. Așa apare personajul.

Pentru cel ce privește, titlul va avea importanța lui împreună cu pînza.

Nu se va sinchisi de el.

Dar pentru dumneavoastră, titlul contează. La Picabia și la dadaiști exista un joc — și din jocul între tablou și titlu, se năștea o contradicție ironică, incitantă. Cînd intitulezi un fier de călcat *Surîsul miresei*, totul începe să se miște, nu numai fierul de călcat. Dumneavoastră nu vă jucați cu titlurile.

Cîtuși de puțin: pentru mine lucrurile sînt foarte clare: *Personaj cu trei fire de păr.*

Patru sau cinci cuvinte, aceleași, separate sau amestecate între ele, așa cum pe pînză se amestecă între ele elementele lexicului dumneavoastră.

Cuvîntul „constelații", pe care-l îndepărtasem de mult, revine.

Printre aceste cuvinte cheie, deși mai puțin frecvent, întîlnim și „scara evadării", care subliniază mișcarea ascendentă a liniilor dumneavoastră ...

Într-adevăr, mișcarea este întotdeauna ascendentă. Nu există linii care să coboare. Începusem aceste două pînze într-un anumit fel. Treaba nu mergea. Le-am așezat invers și acum au rămas așa.

Dar atunci liniile, sensul mişcării dumneavoastră sînt răsturnate.

Faptul nu mă deranjează. Dimpotrivă. Dar pentru a găsi un echilibru, am adăugat linia aceasta care continuă pînă jos.

Iată, prinsă aici, o bucată de hîrtie cu un fel de „S"...

E un semn de întrebare. Am prins hîrtia cu un ac cînd mă întrebam dacă trebuie să o întorc sau nu. Revenind de la Montroig mi-am spus: „Hait!" Atunci am pus un semn de întrebare. Acum am aflat răspunsul și am așezat pînza invers. Simțeam că ceva nu merge. Nu din punct de vedere al vreunei critici intelectuale, nu, ci dintr-un fel de iritare psihică. Mi-aduc aminte că într-o zi, pe cînd eram copil și mă încălțam, eram cam tîmpit! — am pus pantoful drept în stîngul și pantoful stîng în dreptul. Nu puteam să merg! Cam așa s-a întîmplat și acum. Acum pînzele așezate invers sînt așa cum trebuie. Merge. Practic, ele sînt terminate: trebuie să pun culoare pe liniile astea trase în cretă: să adaug un strat de galben peste primul strat care lasă să se vadă negrul fondului ... *(mîngîie pînza cu palma)*.

Îmi face impresia că sînteți bucuros că puteți adăuga mereu: „Am să pun asta, aia ...", vă bucură că mai vorbiți de această pînză ...

Așa este, îmi vorbesc mie. De exemplu: am remarcat că aici lipsește ceva, am luat un tub cu culoare și, fără pensulă sau altceva, am aplicat culoarea direct cu degetul ...

Un drac roșu.

Este destulă culoare în partea asta, cu negrul am procedat așa *(lovește ușor pînza cu vîrfurile degetelor)* și a rezultat materia asta frumoasă care va rămîne așa cum e. Am intitulat pînza: *Fereastra*, pentru că am citit un poem de Rilke care

mi-a plăcut foarte mult. Atunci mi-am spus: „Ia te uită, ar putea fi *Fereastra*." Nu am pornit cîtuși de puțin de la textul lui Rilke. Începusem să lucrez la această pînză și, la un moment dat, căzîndu-mi textul în mînă mi-am spus „Asta e ... !"

Cînd citiți poezii, nu vă deranjează dacă sînt traduceri? Nu aveți sentimentul trădării, asemenea reproducerii după un tablou?

Nu vorbesc germana, și nu mă pot frămînta gîndindu-mă la asta. Dar este adevărat că mă deranjează în ceea ce privește limbile pe care le cunosc; de pildă, în clipa de față, lucrez la o carte. ; *Singurătățile* de Góngora. Cartea va fi tradusă în franceză de poetul Philippe Jacottet. Dar eu lucrez pe textul spaniol.

V-ați apucat de Góngora, ca și Picasso.

Da. Mai mult decît atît. Va fi ceva extrem de serios.

Desenele lui Picasso la Góngora nu sînt „serioase"?

Oh! nu.

S-ar părea că îi reproșați ceva, ceva ce a făcut și nu trebuia să facă.

Da. A făcut asta pentru ... așa!

Cum va arăta Góngora la dumneavoastră?

Să vedem macheta pe care am făcut-o. Lucrez în clipa de față la carte. Am *Singurătățile* jos, la scară ... la intrarea în atelier, și în fiecare dimineață cînd intru citesc un mic fragment. Foarte mic. Îmi ajunge. În fiecare zi. Oarecum ca un călugăr.

Această lectură influențează ziua dumneavoastră, vă gîndiți la ea?

Nu, nu mă gîndesc, dar intră în inconștientul meu.

Întîmplarea face ca macheta dumneavoastră să fie așezată sub o fotografie a lui Picasso! *(Miró rîde)*

Este o carte pasionantă, dar foarte greu de făcut. Trebuie să existe un echilibru plastic dictat de tipografie și, în afară de asta, să pătrund spiritul lui Góngora. Nu pot face unul din aceste două lucruri, neglijîndu-l pe celălalt. Spiritul lui Góngora, nu litera textului pe care n-o urmăresc. Pentru a reuși, îmi trebuiesc poate douăzeci și cinci de acqua-forte. Ceea ce îmi place la Góngora este rigoarea lui plastică și scînteile lui. Pentru asta trebuie să mă familiarizez cu partea plastică și să intru în spiritul lui Góngora. Asta înseamnă un tot. Dar foarte dificil. Cînd voi termina, vom face probele aici, atelierul de gravură este pregătit, presa instalată. Mă gîndeam de foarte multă vreme la Góngora! Și imediat ce cartea va fi gata, mă voi dedica unui lucru nou: o carte cu texte de Erik Satie, cu pagini muzicale. Pe Satie l-am cunoscut puțin, Picasso m-a prezentat ...

Totalitatea cărților pe care le-ați realizat corespunde bibliotecii dumneavoastră ideale?

Îmi place să ilustrez cărți. Dar, în general, nu eu decid: am să fac asta sau aia. Adesea Jacques Dupin este cel care îmi spune: „Ar fi bine să faci ..." Góngora de exemplu. Prefer ca propunerea să vină din afară, de la scriitor, de la poet, sau chiar de la editor, pentru că asta îmi obligă puțin spiritul, ca un apel venit din afară.

Dar cărțile pe care le văd pe masa mică reprezintă vreun interes de moment? O carte despre Van Gogh, alta despre Duchamp.

Duchamp se află aici întîmplător.

Spuneți adesea că Duchamp v-a impresionat foarte mult; cu toate acestea, aprioric, planurile, pregătirea intelectuală pentru *Marele Pahar*, pe care le destăinuie notele lui Duchamp, par străine universului dumneavoastră mental.

Văd asta prin jocurile de cuvinte. Îmi plac foarte mult jocurile lui de cuvinte.

Iar el?

Vorbeam puțin de aceste lucruri. Știți că Duchamp [1] era foarte distant. Dar pentru mine ceea ce făcea mă intriga și tot ceea ce mă intrigă mă împinge la acțiune. Mi-a dat cravata asta care este pe etajeră, cadou, la aniversarea mea, în 1948. M-am bucurat foarte mult.

Este una din acele cravate din mătase artificială, care seamănă cu mătasea din care se fabricau pe atunci umbrelele care inundau bulevardele.

Făcea adesea așa: cumpăra un obiect oarecare și îl semna. Cadoul său mi-a făcut plăcere pentru că venea de la un om pe care îl respectam, așa cum respect pe toți oamenii care au contribuit cu ceva în orice domeniu, oricare ar fi el.

Fără să vorbim de „respect", care este, la dumneavoastră, elogiul cel mai mare la adresa cuiva, v-au interesat și unii oameni politici? Vă pun această întrebare pentru că văd aici o carte unde Malraux scrie: „Puțini oameni politici m-au interesat." Și adaugă referitor la actualul președinte al Republicii: „Nu am nimic de spus despre el, este un om amabil." Dar dumneavoastră o știți mai bine ca oricine în Spania că politica nu poate fi cîntărită în amabilități.

Franco, lăsînd la o parte politica sa, este un om cu un fizic dezgustător ... Are o mutră oribilă. Sînt figuri care nu pot înșela.

I s-a reproșat lui Sartre, în aceste zile, de a fi spus că Franco are o mutră de „latin ticălos" ...

Am văzut recent o poză a lui Franco, făcută la Burgos, unde pentru prima oară s-au reunit toți cei care au cîștigat războiul. Prezidează masa: este leit Charlot-Hitler, cu mica mustață, — Pentru Charlot am un mare respect — o mică mustață ca a lui Hitler. Și o mutră oribilă. Dacă mi-ar fi fost prezentat fără să știu cine e, aș fi fost jenat și mi-aș fi spus: „Ferește-te de tipul ăsta!"

Cred că nu l-ați văzut pe Franco decît în fotografie, în timp ce numele dumneavoastră și cel al lui Charlot au fost mereu asociate în timp. Mă gîndesc la lungul poem al lui Prévert, *Joan Miró,* care începe astfel:

La cămătar, Charlot și-a
întors demult ceasul
după calendar
Sîngele dragonului
copacul din insulele norocoase
Ceva mai departe în Catalonia
foarfecele păsărilor au decupat
timpul
Bucăți mici imense intense și
fremătătoare
din marele joc al răbdării
al iubirii și al vîntului

Charlot „respecta" opera dumneavoastră?

Am fost invitat la aniversarea celor optzeci de ani ai lui. Era multă lume, era înconjurat de toată familia. Am stat de vorbă cu toții, dar nu despre asta.

Sînt oameni a căror opinie despre opera dumneavoastră ați dori s-o cunoașteți și care nu v-au vorbit niciodată despre ea?

Nu m-am gîndit niciodată. Chiar dacă cineva care îmi place foarte mult nu se simte cîtuși de puțin atras de ceea ce fac, nu văd nimic rău în asta. Este dreptul lui, lucrul respectiv nu l-a impresionat. În schimb am fost neplăcut impresionat de judecăți care mai mult decît răutăcioase, lăsau să se întrezărească o lene intelectuală.

După retrospectiva de la Grand-Palais, cîțiva critici, cam nemulțumiți, păreau a spune: „Ce cădere la Miró cel din 1974 față de cel din 1925!"

Pfff ...

Vă gîndiți că în 1925, unii spuneau deja: „După Picabia, ce vechituri."

Erau critici burgheze în jurnale burgheze. Dimpotrivă eram mai degrabă mulțumit că nu înțelegeau. Dar eu, la vernisajul expoziției din 1925, am avut senzația că s-a petrecut ceva important!

Franco ne-a făcut să trecem de partea lui Charlot. În momentul izbucnirii războiului civil erați în Franța?

Eram la Montroig. A trebuit să plec pentru că a venit un prieten și mi-a spus: „Trebuie să o ștergi imediat, tipii de la FAI — Federația internațională a anarhiștilor — vor să te omoare!" Eram surprins. Iată ce se întîmplase: sora mea se măritase cu un imbecil de extremă dreaptă. Asistasem la căsătorie și un ziar local publicase lista invitaților, în care evident figuram și eu. Era în 1936, la început. A trebuit să plec în grabă!

La patruzeci și trei de ani, a trebuit deci să stați deoparte ...

A fost dureros, fără îndoială. Și apoi o aveam și pe Dolorès care era o puștoaică de care trebuia să am grijă. La Montroig a rămas mama. Locuia în casă cu milițieni care erau foarte drăguți cu ea.

În timpul războiului ați avut prieteni care au luptat de partea lui Franco?

Foarte puțini. Dar au fost oameni de la care nu te-ai fi așteptat să treacă de partea lor. Asta n-am înțeles-o niciodată. Dacă nu era povestea cu sora mea, aș fi rămas aici, aș fi încercat să fiu folositor. Acum există o listă cu oameni ce urmează a fi asasinați în douăzeci și patru de ore după moartea lui Franco. Au fost deja preveniți: „Dacă în douăzeci și patru de ore n-ai șters-o din Spania, ai să fii omorît!" Nu se știe ce se va întîmpla. Dar există lista și se cunosc numele înscrise. Cei care fac asta sînt niște brute. Și sînt foarte neliniștit c-ar putea da foc Fundației sau atelierului meu.

Dar și-au dovedit deja priceperea la Madrid cînd s-au legat de gravurile lui Picasso. Sînt războinicii lui Cristo Rey, care acționează în numele valorilor creștine ale Spaniei catolice.

În Catalonia este cam greu de înțeles. Catalonia nu este o regiune foarte religioasă. N-are nici o legătură cu Castilia.

Eu, ca toți copiii dealtfel, am avut parte de o educație religioasă pînă în momentul în care am părăsit școala.

Picasso care a avut fără îndoială aceeași educație ca și dumneavoastră, avea obsesia morții ...

Asta îl frămînta teribil. Vorbea mult cu Jacqueline și ea îmi spunea: „Este foarte neliniștit. Moartea e o fantomă pentru el." Dar nu era ceva legat de religie. Ideea morții îl frămînta

într-un mod foarte spaniol. Spaniol, nu catalan. Mie puțin îmi pasă. Moartea nu mă nelinișteşte cîtuși de puțin. Nu mă gîndesc. Fie ce-o fi, în fond!

Spuneați că atunci cînd veți muri veți spune „la dracu".

La dracu cu toată societatea, la dracu cu toată lumea, la dracu cu tot ce nu are importanță.

Mă gîndesc la Gaudi Catalanul, luînd parte la toate procesiunile cu lumînarea în mînă...

Gaudi era un credincios practicant. L-am cunoscut bine. Era foarte modest, foarte timid. Lucra ca un artizan, improvizînd tot timpul. Asta costa foarte mult pentru că dacă ceea ce ceruse să se facă nu îi plăcea, spunea „Dați totul jos!"

Dumneavoastră însă realizați o ceramică pe un perete calculat de un arhitect. Gaudi își imagina și peretele.

Evident mi-ar fi plăcut să pot face ca el. Dar nu e posibil, e nevoie de un mecena.

Vă aduceți aminte de ce a spus Breton referitor la *Sagrada Familia*, la conferința pe care a ținut-o la Barcelona în 1922: „O biserică în construcție, care nu-mi displace dacă uit că e o biserică ..." Și cîțiva ani mai tîrziu în *Sfidînd pictura*, Aragon scria: „Astăzi cel mai frumos tablou din lume, dacă reprezintă un subiect religios, îmi este de neînțeles ca tablou. Subiectul îl ascunde."

Eu, însă văd tabloul.

Și cum vedeți *Sfînta familie?*

 Ca un univers mental, delirant dacă vrei.

Cu elemente familiare dumneavoastră: un stîlp de portal așezat pe o broască țestoasă, alături de melci, totul în afara proporțiilor firești.

Într-adevăr, melcii sînt elemente naturale, obișnuite. Și dintr-o carapace mare de broască țestoasă am făcut o sculptură.

Sculptura vă permite să introduceți elemente în peisajul însuși?

Da, sculptura îmi permite să intervin în peisaj. Și acum, de multe ori, îmi aleg sculpturi ale negrilor, pentru că fie că sînt în bronz, sau în piatră, sînt materiale foarte frumoase. În schimb lucrez acum la o sculptură mare, de cincisprezece metri înălțime, pentru cartierul „Défense" din Paris, în culori foarte violente. În acest caz, se pune problema să te confrunți cu arhitectura, cu marile construcții de beton, oțel și sticlă, nu cu un peisaj natural. Această sculptură se va înălța în fața celei a lui Calder.

Veți fi din nou asociați, apropiați ca la UNESCO. Ca la pavilionul Spaniei republicane la Expoziția din 37 ...

Cu Sandy sînt ca și cu un frate. Ne cunoaștem mai bine de patruzeci și cinci de ani: el expunea pe atunci alături de Operă, într-o galerie unde erau asociați Jeanne Bucher și doamna Cuttoli, „mobile" cu motor. Duchamp îi spusese să le numească mobile. Venise la Montroig, unde adusese personajele *Circului* la care nu încetase să lucreze.[2] Am organizat o reprezentație în fața țăranilor din împrejurimi care erau foarte încîntați de spectacolul acestor omuleți din sîrme de metal. După aceea, *Circul* a fost prezentat în expoziții, dar aici, la Montroig a fost o adevărată reprezentație populară. Îndemînarea mîinilor lui Calder este nemaipomenită: pune mîna pe cutii de conserve goale, pe foarfeci, și face absolut

orice, obiecte utile, figuri, absolut orice. Îmi aduc aminte cum la Montroig și-a transformat hainele din patru tăieturi de foarfecă: era foarte cald și atunci crac, mînecile cămășii și pantalonii pînă la genunchi. În 48, la New York m-a cărat împreună cu Tanguy într-o mașină caraghioasă: am făcut senzație pe Strada a Cincea. Apoi ne-am dus la Roxberry, în Conneticut, unde locuia. Domnea o ordine meticuloasă, de necrezut, mecanică, nu trebuia să deplasezi nici un obiect, fiecare lucru era la locul lui. Sînt aproape cincizeci de ani de viață pe care i-am petrecut împreună cu Calder. Are o inimă de aur.

Într-un text l-ați denumit cu drăgălășenie „acest voinic cu suflet de privighetoare". Ca și Calder, datorită sculpturii monumentale, lucrările dumneavoastră au ieșit în stradă.

În scuarul Desnos, aproape în fața restaurantului negru de pe strada Blomet se află o sculptură mare care mă emoționează foarte mult; în curînd ar putea fi cea din cartierul Défense. Și eu lucrez în clipa de față la o sculptură pentru Central Park din New York, după cum știți afacerile financiare ale New-York-ului nu merg prea grozav în clipa de față, ceea ce înseamnă o mică pauză, cîtă vreme n-au bani. Adunate la un loc nu am realizat prea multe sculpturi monumentale de stradă, dar nici n-a trecut prea multă vreme de cînd m-am apucat de ele.

Lucrări relativ mici, ca *Domnul și Doamna*, arată mai bine tehnica îmbinării pe care ați practicat-o în anii '30. Iată *Domnul și Doamna*, două scăunele, unul rotund și altul pătrat, două personaje care au contrariat destulă lume ...

Am găsit cele două taburete în curte, le-am turnat în bronz, am așezat oul acesta și am gravat asta. Sînt două personaje făcute pentru a fi împreună.

Dintr-un foarte banal scaun — este vorba de *Femeie așezată și copil* — ați făcut o lucrare umoristică. Este pentru prima oară că pronunțăm cuvîntul „umor". În ceea ce mă privește, mă cam feresc de el pentru că implică prea multe definiții facile. În fața acestor sculpturi aş vorbi mai uşor de lumea pe jumătate reală, pe jumătate visată, a copiilor care construiesc obiecte noi, dar în care elementele componente rămîn uşor de recunoscut, obiecte care joacă astfel un dublu rol.

Nu fac asta ca să mă joc: consider că „asta" merge cu „asta", și, apoi, dacă pe un scaun făcut numai pentru a se așeza cineva pe el, un scaun care trece neobservat, așezi un obiect el începe să trăiască.

Nu v-ați atinge de un obiect de artizanat popular?

Nu. Ele sînt întotdeauna vii. Privește figurinele astea din ceramică, ce se vînd la tîrguri de sărbătorile Crăciunului. Se simte urma degetelor în lut. Au fost făcute de o fetiță de opt ani. Acum a devenit doamnă și s-a terminat!

Fetița de care îmi vorbeați mă duce cu gîndul la un admirabil portret din colecția Prats: mica fetiță blondă care primește, nu se știe ce anume, cu ochi mari și luminoși. Dacă am pune alături de acest tablou limpede și plin de gingășie pînzele brutale de acum, toate făcute cu urme de violență ...

Este același lucru! Aceeași căutare a unei intensități.

Joan Prats a fost unul din primii achizitori ai pînzelor dumneavoastră, portretul de care vorbim datînd din 1918.

Prats a fost coleg cu mine la academia Gali. Dar mai apoi, el, neputînd să picteze, a făcut cu mine un fel de transfuzie de sînge. Cît a trăit mi-a dat sfaturi, rămînînd prietenul meu cel mai apropiat. Dar nu mi-a cumpărat nimic. Prats era pălărier. În timpul acela se purtau pălării și Prats îmi făcea mereu cadou pălării. Atunci, din cînd în cînd îi oferEam un tablou.
Îi spuneam :„Nu prea mai am pălării, și e mult timp de cînd nu ți-am dat o pînză, să-ți alegi una". Era un schimb.

Da, dar cu un pălărier neobișnuit. Îmi aduc aminte de prăvălioara lui modernistă — devenită acum galeria Joan Prats —, de biroul lui balzacian, plin de reviste de avangardă, unde s-au perindat toți marii artiști, muzicieni, scriitori din lume. Avea cel mai sigur și mai clarvăzător simț artistic posibil. În cartea omagială apărută după moartea sa, îi găsim pe Picasso, Calder, John Cage, Stockhausen, ca și pe cei mai tineri care veneau la el, fiindcă fusese prietenul lui Varèse. Ca și cum ar fi fost efectul vreunei divinații, ghicea ceea ce doream, fără să știm.

Am executat un tablou anume pentru el: un colaj de pălării. Apoi, Calder a făcut un mobil de pălării din fire de fier care decorează vitrina prăvăliei Passeig de Gracia de la Barcelona.

Fără să vă gîndiți: ce părere aveți de definiția dată despre dumneavoastră în *Dicționarul prescurtat al suprarealismului*: Miró, „copacul care face sardele"? Îi aparține lui Benjamin Péret.

Este oarecum în spiritul sculptorilor de care vorbim, copac cu sardele, taburet cu ouă ...

Dar sardelele evocau spiritul mediteranean de care dumneavoastră vă feriți.

Într-adevăr am strigat: „Jos Mediterana!“ Asta s-a întîmplat la mezaninul de la Closerie des Lilas. Max Ernst striga: „Jos Germania!“ iar eu: „Jos Mediterana!“ [3] Am strigat așa pentru că eram sătui de toți cei care ne împuiau capul tot timpul cu Mediterana, cu inocentismul, cu echilibrul, cu măsura și toate poveștile alea. Nu vroiam să fiu prizonierul acestei mentalități, cu tot ceea ce în ea e înghețat și mort.

Compatriotul dumneavoastră Gaudi era prea „puțin“ mediteranean. Dar în unele pînze — de exemplu *Femeie scăldîndu-se* — se distinge o lumină, o bucurie de a trăi, care pot fi ușor calificate drept „mediteraneene“. Totuși nici n-am pronunțat bine cuvîntul „bucurie“ și mă gîndesc deopotrivă la tragicul din opera dumneavoastră. Bucurie și tragism, separate sau amestecate. În timpul războiului, Dupin a relevat caracterul tragic din unele pînze ale dumneavoastră, ca și cum, spunea el, ați fi prevăzut ce avea să se întîmple și asta într-un moment cînd nimic din viața dumneavoastră personală nu putea explica această transformare.

Tot ce știu este, și i-am spus-o mereu lui Jacques Dupin, că eu cu cît sînt mai plictisit, cu atît lucrez mai bine.

Și ce s-a întîmplat în perioada în care ați pictat puțin?

În perioada aceea lucram mult cu Pepito Artigas; eram foarte prins de ceramică. Dar am lucrat tot timpul. A fost doar o perioadă cînd am făcut și alte lucruri decît pictură propriu-zisă.

Pentru că am vorbit de criticile pe care vi le-a adus Dupin, aș mai adăuga una: pînzele din 1930 i se păreau „sufocate“. El comenta astfel: „Dacă Miró a vrut să asasineze pictura, atunci a reușit să se distrugă pe sine însuși.“

Am simțit atunci că exista un gol, un vid. Oricum, în perioada aceea eram mult mai puțin productiv decît acum. Eram mai puțin antrenat pentru munca fizică. Acum, cînd intru în atelier sînt parcă atras de un magnet... Dacă un tub de culoare se află aruncat pe jos și mă atrage, trebuie să-l deschid, să încep să lucrez orice. Asta vine de la sine. Sînt în peștera mea precum un copil în peștera lui.

Minunea constă, dacă vreți, în faptul că dumneavoastră zgîriați pămîntul peșterii și ceea ce rezultă emoționează oamenii care vor intra astfel în peștera dumneavoastră. V-ați întrebat pe ce căi?

Cînd lucrez, niciodată!

Nu vă uitați la ochii care privesc tablourile?

Cînd oamenii îmi privesc tablourile împreună cu mine, mă uit la pînză, pentru că îmi face plăcere s-o privesc din nou. Dar, chiar fără să-i privesc chipul, simt imediat dacă persoana care privește tabloul este impresionată. O simt. Iar dacă nu este așa, nu mă jenează cîtuși de puțin, îmi este indiferent.

Ne întoarcem în atelierul propriu-zis.

Deunăzi am deplasat cartoanele, le-ați lăsat răspîndite pe masă...

Asta îmi permite să le revăd. Și în față, pe perete, sînt niște mici tablouri din '69, și această pînză mare neîncepută, ca să zic așa. Îmi place să fiu înconjurat de lucrări de forme diferite care stau și așteaptă.

Pe această bucățică de hîrtie „personaj, pasăre", „dincolo de mare"...

Este prima idee. J vrea să însemne galben, N negru.

Și o linie minusculă.

Acest mic crochiu mă ajută la declanșare și... „pac"!...

Cîteodată porniți de la o pată, de la o neregularitate, alteori de la un crochiu.

Îmi trebuie ceva care să-mi declanșeze emoția. Emoția este aceea care mă face să mă mișc. Nu ține de domeniul sentimentului. E ca și cum m-ar ciupi o ploșniță.

Pe cartonul acesta se află o serie întreagă de M-uri maiestuoase, inițiala semnăturii dumneavoastră.

Am făcut acest M-uri ca să-mi încerc creioanele.

Vizitatorii lui Picasso povestesc că era încîntat de toate instrumentele noi pe care le primea.

Eu, nu... Mă interesează mai mult materialul decît instrumentul. Pentru Picasso contează mai mult instrumentul.

Și plecînd de la asta, două tipuri de pictori, două feluri de opere. Apoi gustul pentru instrument este legat de virtuozitatea grafică.

Eu am gustul materialului pe care lucrez. Virtuozitatea mă agasează. Nu am invidiat niciodată îndemînarea lui Picasso, aș putea spune chiar că mi-a fost întotdeauna dezagreabilă. Eu eram departe de a fi un virtuoz, desenam foarte prost.

Și totuși pînzele pictate în 1916, 1917 sau 1918 sînt admirabil „desenate".

Fiindcă mergeam la școală, era fatal.

Vroiați să deveniți pictor știind totuși că după canoanele academice nu desenați bine? ...

Nu în ciuda, ci mai curînd din cauza acestui fapt vroiam să devin pictor, pentru că asta cerea un foarte mare efort. Urma, în mod firesc lupta, or, asta m-a atras întotdeauna în viață. Vroiam să devin pictor și să mă dedic cu totul picturii. Desigur nu puteam accepta ceva mediocru. Gali m-a ajutat foarte mult într-un mod foarte original, deloc academic: mă punea să închid ochii și să ating modelul cu degetele *(închide ochii, ia o piatră, o pipăie, o palpează, o răsucește în mîini, cu fața încordată, cu ochii strîns închiși)*. Și desenam.

Din memorie, din memoria tactilă?

Sigur că da! Pentru că rămînea aici! *(Își lovește fruntea cu degetul)* Eram incapabil să văd un volum, să-l redau, cu sensul umbrei lui, să-i redau golurile și toate astea ... Nu eram îndemînatec și n-o puteam face. Atunci Gali a inventat pentru mine această metodă îndrăzneață ca și el. Și mi-a rămas pînă azi. Dar pe atunci eram foarte speriat că nu pot face ceea ce colegii mei făceau atît de ușor. Da, eram foarte speriat.

9. NU ISTORIA ARTEI, ISTORIA OMULUI

La Son Boter. Son Boter este numele unei foarte frumoase case catalane din secolul al XVII-lea situată pe o colină în partea de sus a grădinii lui Joan Miró: o casă mare de țară, ultim vestigiu a ceea ce erau împrejurimile orașului Palma înaintea invaziei turistice. Son Boter este un alt atelier.

Camere albe, văruite, fără nici o mobilă și zeci de pînze. Ca peste tot unde lucrează Miró, mici fotografii, articole din ziare, cărți poștale, desene de copii stau prinse în pioneze pe uși. Ușa principală dă într-o sală mare în care dau niște camere mai mici. Același aranjament și la etaj. La mezanin, bucătăria veche și camerele de serviciu. Printre pînze, cele mai multe de mari dimensiuni, care, ai spune, că de abia au fost atinse, cîteva obiecte de artă populară. O armonie în alb, plină de vigoare.

J.M. Vedeți, s-a întîmplat cînd îmi curățam penelurile: culori brune, maronii, pe care nu le căutasem. Am să mai subliniez ceva pe-aici, pe colo, dar ceea ce a produs întîmplarea va rămîne oricum ... *(desenează pe pînză cu degetul înmuiat)*. S-ar putea să subliniez înmuindu-mi degetul în negru. Dacă aș face asta cu o pensulă ar fi ceva mort.

G.R. Petele astea roșii sînt urme de degete. Mi se pare că aveți două gesturi: un gest senzual care creează curbele și un gest agresiv făcut cu vîrful degetelor foarte apăsat. Cît despre materialul de fond, el este din ce în ce mai ușor, forța constînd în cîteva puncte accentuate.

Așa e, așa e, accentuate cu mîna sau cu peneluri vechi, foarte uzate, teșite, care produc o mulțime de lucruri neașteptate. Mi-e imposibil aici să lucrez cu peneluri noi, perfecte. Și aici, a curs culoarea. Bineînțeles că nu șterg culorile, ah! asta nu! Se poate ca lucrînd să le acopăr, încă nu-mi pot da seama; dar, în orice caz, trebuie să le las, pentru că într-un fel sau altul ele îmi vor fi de folos. Culorile curg atunci cînd lucrez pe un cadru vertical. Lucrînd pe podea, întins, cum fac adesea, sigur că nu se vor produce scurgeri de culoare, ci un alt punct de plecare, n-are importanță care. Începutul este totul. El mă interesează. Începutul este rațiunea mea de a fi, el mă menține în formă.

Începutul într-o stare de „halucinație", cum spuneți dumneavoastră ...

Sau de nebunie *(privește tot timpul pînza, urmărește liniile cu degetele, pare din ce în ce mai absorbit)*.

Tot discutînd v-ați apropiat de pînză, fascinat parcă de niște linii imaginare ...

Niște linii foarte reale!

Desenați drumuri, ca și cum le-ați trasa pe pămînt.

Asta da. Ghidat de întîmplare, dar cu o forță, o forță mai tare ca mine, pe care nu o pot stăpîni.

Dar impusă de limitele cadrului: un elan autonom și o intervenție ritmică.

Exact. De exemplu, linia aceasta care se continuă pînă acolo: ea începe aici și mă antrenează fatal pînă acolo, pînă la capăt, altfel și-ar pierde din intensitate. Și asta se echilibrează cu cealaltă trăsătură. La fel cu petele de culoare, albastrul, verdele, roșul și portocaliul, picături care au căzut și pe care le-am lăsat așa, de care am profitat, în timp ce galbenul, foarte puțin galben în mijlocul pînzei, le stabilește echilibrul.

În camera din dreapta. Pînze mari pe care Miró le mînuiește cu o uimitoare îndemînare și cu plăcere evidentă.

Vezi — aici sînt trei pînze care formează o serie: negre și cafenii; roșii, galbene și verzi, cafenii-roze. Cea din mijloc a fost răsturnată. Aici mai trebuie doar subliniate cîteva trăsături și dată o nouă strălucire culorii care, uneori este prea ștearsă din cauza benzinei, cînd se lucrează cu o substanță foarte fluidă cum este cazul aici. O să îngroș puțin cu cuțitul de paletă.

Vorbiți numai de intensitate și culoare, deloc de forme. Mai mult ca niciodată pare actual ceea ce Pierre Loeb scria cîndva despre dumneavoastră: „— Este un cal, nu-i așa? — Da, da. — Ba nu, este o pasăre. — Da, da. Așa răspunde Miró, întotdeauna politicos, cînd i se cere o explicație."

Sigur. E dreptul dumitale. Poate fi un cîine, o femeie sau mai știu eu ce. Nu mă interesează cîtuși de puțin. În momentul în care lucrez, bineînțeles, am în minte o femeie sau o pasăre. După aceea treaba dumitale.

Femeia și pasărea ca două puncte cardinale ale cerului dumneavoastră mental. Ca și cum universul s-ar împărți fundamental în femeie și pasăre.

Da. Dar asta vine după ce am atacat pînza.

„În mintea dumneavoastră", ce înseamnă „femeia" sau „pasărea"?

(Scoate o pînză) De exemplu, asta este o pasăre. Sfîr! Sfîr! Sfîr! Pasărea e liberă.

Și în cele trei pînze, „femeile"?

Sînt mai degrabă personaje puțin definite pentru mine ...

Mai puțin liberate. Avînd ceva monstruos ...

Sigur că da.

Are loc deci un dialog între pasăre și personajul oprit, care rămîne ca o amenințare suspendată. Mult timp pînzele dumneavoastră erau ascendente, ca și cum eliberarea se afla în afara cadrului. Acum jocul formelor se petrece în interiorul pînzei. Această „pasăre" se mișcă în voie. Cuvîntul „evadare" nu mai apare deloc în titlurile dumneavoastră.

Într-adevăr, așa e. Și titlurile sînt „femeie", „pasăre" sau „personaj". Ah! Pînza aceasta este importantă, vom discuta despre ea *(desprinde o pînză, aproape în întregime neagră)*. Ca s-o realizez, am întrebuințat cîrpe și ziare. Și vedeți răzăturile care au rezultat.

Alături urmele mîinii dumneavoastră. O explozie ...
Ca o caracatiță.

Iată! Mai mult decît un gest, o explozie. E adevărat. Acum, ce se va întîmpla după asta, habar n-am. Tot ce știu este că am aici un material foarte frumos pe care nu trebuie să-l stric. A-l strica înseamnă a-i pierde forța. Dar este foarte greu, și risc să stric pînza. Atunci trebuie ca ea să lucreze încet în mintea mea. Chiar cînd nu lucrez, mă așez aici, în fața pînzei și, astfel, mintea mea lucrează. Toate aceste idei se vor coace ...

Şi sper să văd cum trebuie. Dacă n-am văzut ca lumea, totul e compromis! *(o nouă pînză, brună-roz)*. Pentru această pînză m-am mulţumit să arunc benzină murdară pe ea; pentru început. Hop! Aşa cum îşi aruncă o gospodină resturile.

Gesturile unei femei, iată un indiciu.

Un indiciu. Ai găsit cuvîntul. E într-adevăr un indiciu. Dar şi aici este foarte greu. Îmi pun pielea la bătaie. Este reuşita sau eşecul total, nu pot înota între două ape. Sau foarte reuşit, sau ratarea absolută. Atunci, pentru moment, păstrez acel punct de plecare, mă gîndesc la el, îl privesc. Alt punct de plecare. Înţelegi de ce nu pot avea pe cineva care să-mi spele pensulele sau să aibă grijă de instrumentele mele. Aş fi pierdut. M-ar lipsi de noi posibilităţi de lucru. Braque, de exemplu, avea pe cineva.

Sînteţi foarte diferiţi unul de celălalt ...

Am fost buni prieteni. Ne-am văzut mult, în timpul războiului cînd am locuit la Varengeville în casa pe care arhitectul Paul Nelson ne-o pusese la dispoziţie. Braque şi cu mine ne-am regăsit cu plăcere.

Discutaţi despre ceea ce făceaţi?

De pictură niciodată. Niciodată.

Vă place opera lui Braque. În salonul dumneavoastră se află o singură pictură şi aceea este un Braque. Nu un Léger sau ...

Am făcut un schimb. Dar nu eu, ci soţia mea a agăţat tabloul în salon. Acolo sus ea este stăpîna, aici eu.

Deci nu se pot confunda lucrările dumneavoastră cu obiectele casei ...

1. Miró sculptor

2. Aceasta este culoarea visurilor mele, 1925



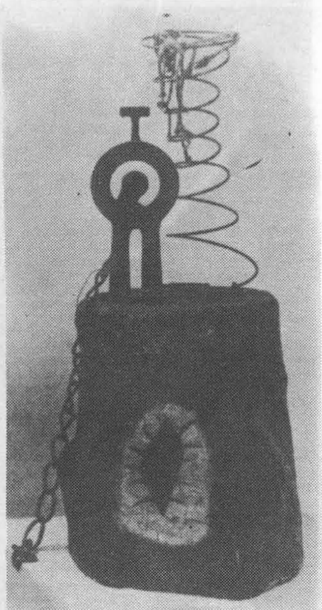
3. *Carnavalul Arlechinului*, 1924-1925

4. *Pasăre în noapte*, 1973

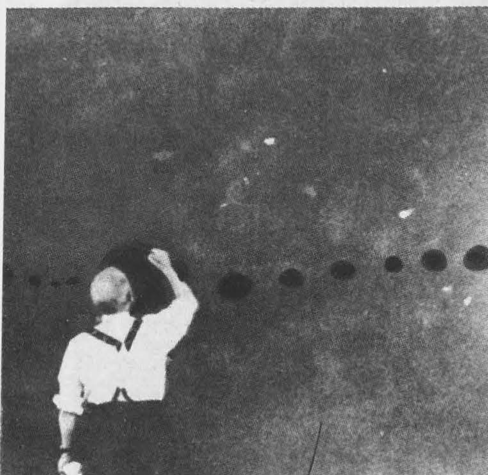
5. În anii treizeci

6. Ferma, 1921—1922

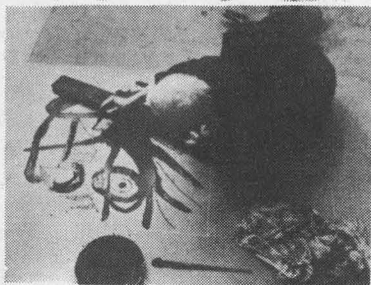
8. Obiectul apusului, 1937



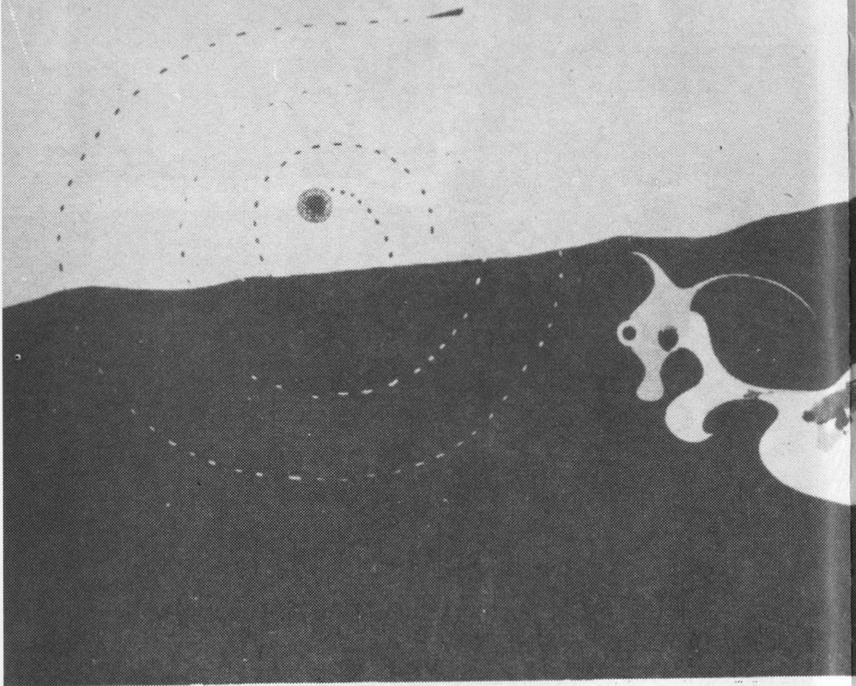
7 La lucru: Albastru II, 4 Martie 1961



9 Miró lucrînd în tuş a.b.c.

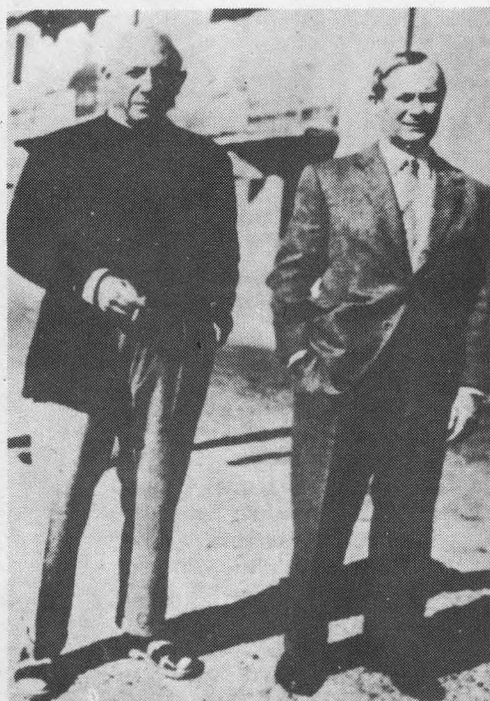






10. *Peisaj* (numit Iepurele), 1927





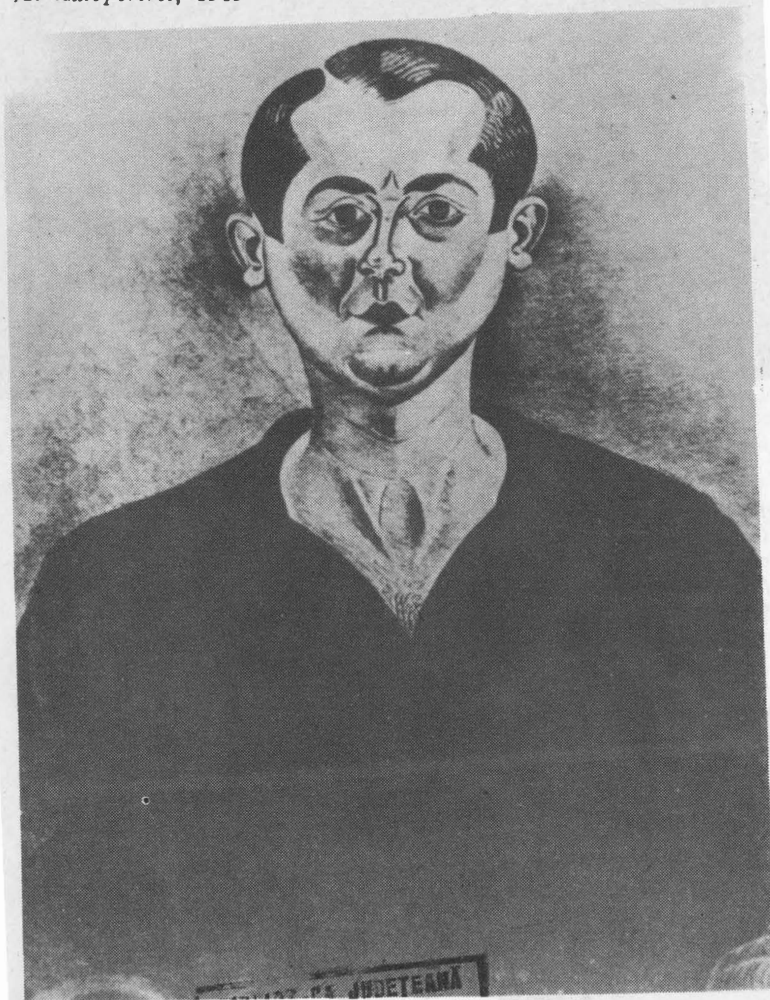
11. Miró și prietenii lui: cu Picasso, a) cu Breton, b) cu frații Prévert, c) cu Calder





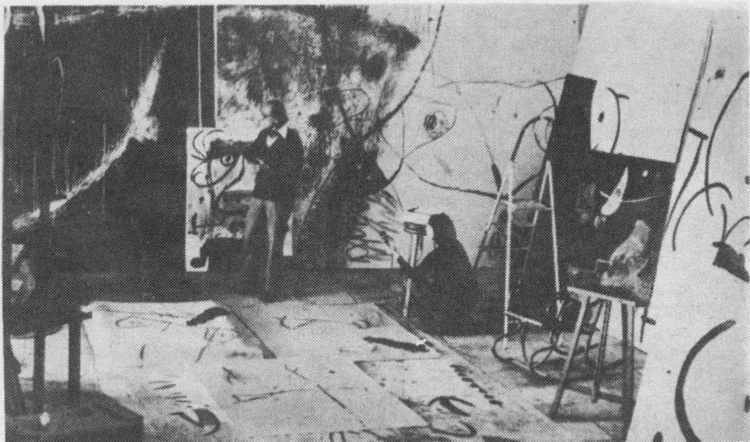


12. *Autoportret*, 1919



13. *În atelier*

14 *Plaja*, 1933



15. *În atelierul mare în timpul înregistrării acestor convorbiri*

16. *Miró gravînd cu acul pe cupru,* 1968



17· *„Ajutați Spania"*, 1937

18. În grădinile fundației Maeght la Saint-Paul-de-Vence



Ah! Nu! Cîtuși de puțin! *(rîde)* Şi cînd nu aveam atelier separat, eram foarte stingherit, am nevoie de singurătate.

Aici, în afara acestui desen de copil, numai lucrări de Miró.

Sus se găsesc cîteva piese antice frumoase și un Tápies. Un schimb pe care l-am făcut cu Tápies. Așa cum am făcut cu Kandinsky, cu Léger, cu Giacometti. Un tablou foarte frumos, un cal, — un Adami.

Vă place ce face Adami?

Găsesc că este foarte, foarte interesant. Este opusul meu. El pleacă de la o temă, de la ceva foarte intelectual. Pe pînza lui totul este prevăzut la milimetru, ca la un arhitect. Are un asistent care îi pensulează fondurile. Valerio este un artist foarte bun, dar este altceva.

Tápies nu a ascuns niciodată ceea ce vă datorează [1].

Într-adevăr, cred că am avut o influență destul de mare asupra lui. În ceea ce îl privește pe Giacometti, pe care îl admir și îl iubesc mult, trebuie să povestec cum a fost descoperit. Este un lucru care ține de istorie, dar care cred că nu e prea cunoscut. Întîmplător, Cocteau se afla într-o cafenea din Montparnasse la o masă vecină cu cea la care stătea Giacometti. Cocteau a fost fascinat de capul lui Giacometti, capul acela extraordinar pe care îl avea. Intrînd în vorbă, Giacometti i-a spus că este sculptor. A doua zi, Cocteau aleargă să-l vadă pe Pierre Loeb și îi spune că a descoperit un sculptor, că trebuie să intre numaidecît în legătură cu el, că n-a văzut nimic din lucrările lui, că habar n-are ce face, dar că i-a văzut capul și acest cap nu-l poate înșela asupra artistului. Așa a început totul pentru Giacometti: descoperit de Cocteau datorită capului său!

Și n-aveți nimic de Picasso?

Nu. Nu am făcut nici un schimb cu el. Mă jena și mă contraria. Dacă îi ceream să-mi scrie o dedicație pe vreo carte, îmi spunea: „Vino peste trei zile". Și îmi făcea un desen frumos. Dar asta este altceva.

Nici un tablou de-al prietenilor dumneavoastră aici ...
O ordine exemplară ...

Austeră. Tot ce intră aici se referă la munca mea: lucruri care mă ajută la muncă, lucruri de care am nevoie pentru atmosferă. Fotografia unui teatru rotund, magnific, care mi-a fost trimisă din Polonia; o reclamă pentru biscuiți. Și apoi artă populară care îmi place cel mai mult.

Arta dumneavoastră nu poate fi comparată cu arta populară, pentru că ea are în spate o personalitate inventivă, pe cînd arta populară este o creație colectivă. Totuși, ați vrut ca operele dumneavoastră să producă același șoc și prin aceleași mijloace ca arta populară: dacă toate ulcelele din bazinul mediteranean au forme asemănătoare, în schimb fiecare are viața ei proprie datorită unei urme de culoare deosebită, datorită urmei unui deget ... Arta dumneavoastră este o artă populară fără model.

Într-adevăr, chiar așa este.

Dar această artă populară e considerată adesea minoră în comparație cu Arta de muzeu, cea cu A mare. Chiar dacă ați vizitat de multe ori Luvrul și n-ați strigat în gura mare că-i dați foc, aparțineți generației care a protestat contra artei muzeale. Am găsit un text al lui Tristan Tzara despre muzeele de artă și tradițiile populare. Vi l-am adus.

Tzara vorbește despre o anumită convenție a gustului și adaugă: „Prea mult material uman inestimabil care se pierde și mii de obiecte mărunte pe cale de dispariție pentru Istoria dorințelor. Reorganizarea muzeelor de etnografie devine o necesitate de prim ordin ...“

Asta da! Într-adevăr!

„... Clasarea actuală pe serii, mitul acesta în multe privințe primejdios, izvorînd din ideea preconcepută, foarte scumpă pozitiviștilor, a dezvoltării formează obiecte de la simplu la complex, cînd observația de fiecare zi dezminte ideea asta copilăroasă de creștere, perfecționarea producîndu-se evident pe alt plan decît cel al utilității curente. Clasarea obiectelor etnografice după datele științifice din prima jumătate a secolului al XIX-lea presupune neglijarea obiceiurilor și tipurilor actuale de folosire care la fel ca și cele ale sălbaticilor constituie înlănțuirile necesare ale istoriei omului“.

Nu istoria artei, istoria omului.

Am impresia că acest text de Tzara se potrivește foarte bine cu gîndirea dumneavoastră. Dacă vreți, am să vă mai citesc încă două fraze: „Singura utilitate a unui muzeu trebuie să fie aceea de a ușura studiul dorințelor care, dorințe, formează baza obiceiurilor și sînt elementul stabil de-a lungul transformărilor acestora din urmă.

Alături de obiectele primitive vor lua loc acelea care le vor înlocui în decursul timpului, corespunzînd acelorași exigențe subconștiente ale dorințelor omenești“. În același număr din *Minotaure*, în 1933, într-un articol intitulat *De la zidul cavernelor la zidul uzinei* Brassaï scria la rîndul lui: „Nu este vorba de joacă ci de a stăpîni șuvoiul inconștientului. Aceste semne

succinte nu sînt cu nimic mai prejos decît originea scrisului."

Da, da. Picasso mi-a spus într-o zi: „Creația pură este o mică inscripție, un mic gest pe un perete. Asta într-adevăr este adevărata creație". De aceea, prima etapă este atît de importantă pentru mine. Este adevărata creație. Nașterea este cea care mă interesează.

Moartea nu există în pînzele dumneavoastră.

Nu, nu există moarte, pentru că mă interesează nașterea unui opere și nu creșterea și moartea ...

Dezvoltarea este neplăcută, periculoasă? Cea a *Constelațiilor* de exemplu.

Desigur, dezvoltarea este primejdioasă.

A arde pînzele nu este o manifestare a morții?

Eu dau naștere frumuseții materiei dintr-o pînză arsă sau dintr-o hîrtie arsă. Această naștere este ceea ce mă interesează; și nu simplul fapt de a da dracului vînzările la licitație, evaluările și toate porcăriile astea. Pe o pînză neîncepută am aruncat pulbere de culoare și apoi i-am dat foc. Vopseaua activa focul. În timp ce ardea am întors pînza la dreapta apoi la stînga. Lîngă mine aveam o mătură și apă, pentru a putea opri focul în orice moment.

Aveți zîmbetul unui copil care se joacă cu focul.

Bineînțeles, focul este ceea ce e mai primitiv în om. În Catalonia, pentru focurile de Sfîntul Ion, se scot mobilele vechi de către toți cei care doresc să scape de ele și se dă foc. Cînd eram tînăr, nu lipseam niciodată la focul de 24 iunie. Era marea plăcere de a vedea focul arzînd. Această plăcere am regăsit-o în pînzele din 1974. Materiale

minunate, întîmplarea și posibilitatea de a mă opri. Din acest punct de vedere nu există diferențe față de pînzele pictate. Dimpotrivă, după aceea mi-am dat seama că ea era vie pe ambele părți, și pe față și pe spate ca o tapiserie. În mod normal, nu te uiți la tapiserii decît pe o față — cea bună —, cînd, în fond, și dosul este minunat la o tapiserie; acolo se văd nodurile, se vede lîna. În acest moment se lucrează la o tapiserie pentru Fundație și s-a prevăzut plasarea ei în așa fel încît să poată fi privită de jur împrejur. Așa cum și pînzele arse au fost expuse cu ambele părți vizibile, avînd un loc gol în mijloc pe unde orice poate trece. Sînt lucruri agresive, contestatare, pe care sînt bucuros să le pot arăta la Barcelona.

10. A DA O LOVITURĂ

G.R.: În muzeele din Statele Unite, ca să nu mai vorbim de colecțiile particulare, se găsesc mai multe lucrări de ale dumneavoastră decît la Paris, și în special lucrări vechi, pictate în strada Blomet sau în strada Tourlaque.

J.M.: Americanii au fost întotdeauna mai sensibili la lucrările mele decît cei de la Paris. Și nu cred, cum se spune cîteodată, că din cauza bogăției, fiindcă au putut cumpăra mai mult etc. De exemplu, la New York, conservatorul Muzeului de Artă modernă vrea să amenajeze o sală care ar avea importanța sălii Matisse și a sălii Picasso din acest muzeu.

Nu s-ar putea spune că în Muzeul de Artă modernă din Paris sînteți strălucit reprezentat ...

Mult timp, nu a fost acolo decît *Cursa de tauri*, pe care o oferisem la sfîrșitul războiului și pe care o adusese în Franța consulul francez de la Barcelona. Dar muzeul n-a cumpărat nimic. Eram în relații foarte bune cu conservatorii muzeului; la Barcelona, îl vedeam destul de des pe Bernard Dorival, cînd era la Institutul francez, dar cînd a fost numit conservatorul Muzeului de Artă modernă nu a achiziționat nimic. Poate conservatorii

francezi [1] nu prea luau lucrările astea în serios!... Acum lucrurile s-au schimbat. Sînt mai multe pînze de ale mele la muzeu și noul director vrea să amenajeze o sală. Le-am spus că pot veni la mine să-și aleagă o lucrare, aș vrea să le dau ceva important, de dată recentă. Dar și ei trebuie să facă un efort. Au cumpărat de la Elisa Breton *Obiectul amurgului* care este deja expus în muzeu, dar nu este suficient. Se pot găsi picturi vechi al căror loc este la muzeu, sînt destule la Pierre Matisse, la Maeght, la Zumsteg, care are *Natură moartă cu iepure* pictată în 1920, și care va fi expusă la Barcelona...

În *Obiectul amurgului*, ca și în *Bărbat și Femeie*, care aparține de asemeni lui André Breton, cuplul este înfățișat într-un angrenaj de lanțuri, de lacăte, iar în alte lucrări, de grilaje.

Da, da.

De curînd o doamnă a scris o carte despre suprarealiști și sexualitate, unde încerca să arate, referindu-se la lucrări de acest gen și la texte literare, neîncrederea suprarealiștilor față de femeie, antifeminismul lor, în ciuda declarațiilor lor de credință.

Într-adevăr. Sînt lucruri contradictorii. Suprarealiștii au preamărit femeia, dar în același timp i-au pus acele lacăte. Da, e adevărat.

Să revenim, dacă vreți, la primirea care v-a fost făcută în străinătate: În Japonia...

Am fost de două ori și mi s-a făcut o primire fantastică. La aeroport am fost uluit. Mă aștepta o mare de oameni. Impactul a fost foarte mare..

Dumneavoastră însuși aveți o simpatie intelectuală pentru Japonia. Vă aflați acolo cînd a murit Breton. Ați trimis de acolo o scrisoare care începea așa: „Din Tokio, unde caut mesa-

jul Orientului, pe care André Breton ca vizionar l-a presimțit și a cărui importanță mi-a sugerat-o ..."

Așa este. Și, invers, prima carte despre mine a apărut în Japonia, scrisă fiind de Takigushi în 1937. Acolo, eram departe de a fi un necunoscut.

Apoi a apărut cartea lui J. J. Sweeney publicată la NewYork. Abia în anii '40 au început să fie publicate cărți de critică, în timp ce poeții ...

Poeții au scris imediat.

În *Capitale de la douleur (Capitala durerii)*, Eluard publică în 1926 un poem pe care îl intitulează *Joan Miró:*

Soare de pradă, prizonier al capului meu
Fură dealul, fură pădurea ...

care se termina cu aceste frumoase versuri:

Pînă la urmă, ca să se poată acoperi
de un răsărit
Ar trebui ca cerul să fie tot atît de pur
ca și noaptea.

Puțin mai tîrziu, în legătură cu lucrarea dumneavostră *Picturi recente*, Georges Bataille, într-un text scurt, concentrat, face istoria „obiectelor" în lucrările dumneavoastră, la stadiul în care se aflau ele în 1930: „Apoi micile elemente nebune și furioase dau din nou năvală, pe urmă dispar încă o dată, astăzi, în aceste picturi, lăsînd numai urmele nu știu cărui dezastru." [2]

Cu ocazia unui colocviu la Varșovia vă amintiți că datorită lui Gaston Diehl a putut fi organizată o expoziție de lucrări grafice la Muzeul Național. Directorul muzeului mi-a sugerat un schimb cu lucrări ale artiștilor polonezi.

Aş vrea să am mai multe expoziţii în ţările din est. De aceea mă gîndesc că ar trebui stimulată mai mult opera grafică. Faci un sul şi ai terminat; în timp ce pînzele îţi pun o serie întreagă de probleme. Chiar zilele astea se pregăteşte o expoziţie interesantă în America latină, şi aici există dificultăţi în ce priveşte pînzele. Colecţionarilor nu le place ca lucrările pe care le împrumută să fie plecate departe şi pentru mult timp. În Europa, fiind mai uşor, au loc mereu expoziţii retrospective: la München, la Londra, în Italia, şi mai ales în ţările nordice. Exceptînd aceste expoziţii, popularizarea cea mai eficientă se face prin lucrările grafice. Şi la asta ţin. Nu ştiu cîte gravuri am executat; toate vor fi adunate la fundaţia din Barcelona şi la fundaţia Maeght, la Saint-Paul. Evident, fiind mult prea multe, nu vor fi expuse, dar ele se vor afla acolo, putînd fi consultate în mape.

Dar dumneavoastră nu vă ocupaţi de gravuri numai pentru că pot fi difuzate ...

Nu. Materialul însuşi mă interesează, şi de asemeni munca în colaborare cu artizanii. Royo pentru tapiserie, Dutrou pentru gravură, Lemoigne şi Célestin pentru litografie, sînt entuziasmaţi cînd lucrează cu mine şi eu la rîndul meu cînd lucrez cu ei. Şi apoi îmi plac artizanii ca oameni. Sînt toţi cinstiţi şi serioşi,. Toţi sînt oameni minunaţi, care merg departe.

Nu vă mai ocupaţi de colaje? La bătrîneţe, Matisse a luat foarfecele şi a început să decupeze hîrtie ...

Nu, am renunţat la colaj.

V-aţi plictisit şi de „minunatele cadavre“. Pentru a evita frivolitatea?

Nu, pentru că m-am săturat. Ţi se serveşte o ceaşcă de cafea, apoi altă ceaşcă; m-am săturat. Dar mai execut colaje pentru pregătirea gravurilor.

Faceţi colaje şi în sculptură ...

Da, aşa e, astăzi, colajele mele sînt sculpturile.

Revin la ceaşca dumneavoastră de cafea. Vi se reproşează totuşi, cîteodată, că vă repetaţi ...

Nouăzeci şi nouă la sută dintre oamenii care spun aşa o fac din lenea de a gîndi. Cu atît mai rău pentru ei. Ce vrei să fac? Dar sînt mulţumit cînd reuşesc să produc oamenilor un şoc. Asta mă interesează.

Dumneavoastră de unde aţi primit şocurile cele mai mari?

Prima reacţie violentă asupra mea s-a datorat oamenilor pe care îi vedeam la Barcelona, la Dalmau. Instalarea lui Picabia şi a revistei lui *391* a fost foarte importantă pentru mine. Şi pînzele lui m-au impresionat *(o strîmbătură)*.

Sînteţi, deci, sensibil la geometria maşinilor inutile ale lui Picabia, şi în acelaşi timp la volutele stil 1900, de care vorbeam în legătură cu Gaudi.

Nu exista numai Gaudi. Barcelona modernistă era minunată. Toate casele acelea, prăvălioarele cu coloane, ceramici, sculpturi. Toate astea le-au distrus imbecilii. În apropierea arenelor, era casa aceea a cărei parte de sus era făcută ca un fluture imens din ceramică albastră şi galbenă, un fluture de mai mulţi metri.

Şi alţi imbecili, doar dacă nu aceiaşi, s-au apucat să termine Sagrada Familia distrugînd

cel mai frumos fragment de vis arhitectural pe care l-am avut vreodată. Dar ce părere aveți de sculpturile acelea în gen Saint-Sulpice care se văd la Sagrada Familia, centurionul cu spada lui de metal, sfinții? ...

Gaudi a făcut exact ca americanul acela, Segal, care mai acum cîtva timp a făcut mulaje. El făcea asta ca să șocheze. Tot așa, pe vremuri, făceam și eu colaje în care puneam cărți poștale.

Gaudi era mereu, de departe, în frunte. Mi-ați spus că l-ați cunoscut bine, dar l-ați și văzut lucrînd?

Nu, niciodată, dar am vorbit cu lucrătorii care munceau cu el. Ei mi-au povestit cum lucra: nu făcea desene, el făcea gesturi „Tu ai să faci așa" și făcea semnul scării ... Lucra tot timpul. Tot timpul era pe șantier.

Producție de fantasme, fantasme adeseori imense, enorme, făcute de acel om micuț, evlavios, cucernic și curat pînă la moarte, care a murit călcat de un tramvai, și care a fost adunat ca un nenorocit ... Ați fost numaidecît sensibil la peisajul imaginar pe care Gaudi l-a semănat în Barcelona ...

Numaidecît. Dar îmi aduc aminte de pictorul Carles, un elev al lui Renoir, care spunea: „Gaudi este geniul ... imbecilității!" Și nu era singurul. Majoritatea pictorilor nu erau deloc impresionați de Gaudi. A trebuit să apară un om ca Güell, industriaș și om de afaceri, care i-a oferit o șansă lui Gaudi. Avea bani, dar oricum! Nu voi înceta susținînd că Güell ar trebui omagiat. Așa e în Catalonia: nu se întîmplă nimic și dintr-o dată, bum! s-a produs explozia! Oameni foarte mediocri și, dintr-o dată, o bombă ca Gaudi. Chiar și un Le Corbusier avea o mare admirație pentru Gaudi, cu toate că păreau a fi total opuși.

Într-adevăr, îţi dai bine seama de ce a apreciat Le Corbusier bolţile bisericii de la Colonia Güell, a căror inventivitate tehnică stîrneşte admiraţia arhitecţilor de azi: în schimb, mă întreb cum a reacţionat la Park Güell, unde, la prima vedere, s-ar părea că anti-funcţionalul e regula. Fără să mai vorbim de farfuriile sparte pentru construirea mozaicului băncilor, peristilul cu coloane dorice care duc la un zid de pămînt de care te împiedici, colajele de obiecte, de pahare, de sticle sub formă de ornamente, în rozacea catedralei, masa pusă, aşa cum a oferit-o Spoerri cu cinci-zeci de ani mai tîrziu. Ar însemna să nu mai sfîrşim niciodată. Dumneavoastră vorbiţi de oameni mediocri, cînd, de o jumătate de secol tot ce a fost mai strălucit şi mai revoluţionar în arta modernă s-a născut în Catalonia sau a trecut prin Catalonia: Picasso care a trăit aici, Duchamp care s-a stabilit în Catalonia, Picabia, Masson şi mulţi alţii, care au trecut pe-aici, ca să nu mai vorbim de cei cu rădăcini catalane, catalanii adevăraţi ca dumneavoas-tră, Dali, Tápies. Şi la Paris, după ce s-a săpat groapa de la Hale, au apelat la un catalan pentru a încerca să o astupe din nou într-un mod onorabil, la Ricardo Bofill ...

Da, dar astea sînt lovituri de tun.

Poate că limbajul formelor într-o ţară care a fost mult timp victima cenzurei ...

Într-adevăr, a trebuit să lucrăm în secret, ne-am pus botniţă *(continuă să vorbească ţinînduşi mîna la gură)* dar lucrul s-a continuat în interior. Poezia şi pictura au susţinut vitalitatea ţării noas-tre.

11. RACHETE

În camera mică din dreapta: pînze pe care Miró le scoate una după alta, asemeni unei intrări în scenă pe care o simți premeditată. Nici vorbă să intervii în ordinea dinainte stabilită. O pînză mare, cafenie, stropită, avînd în mijloc o pată neagră, scursă. Această pînză a pornit de la spălatul pensulelor, urmele de culoare prelungindu-se pe pereți; „Intrînd aici într-o zi, am văzut că lipsea negrul, atunci am pus aici negru, asta îi dă forță". O pînză albă pe care sînt răspîndite urme negre de mîini. „Am început-o acum doi, trei ani. Nu-mi dădeam seama cum va arăta. O suceam și o răsuceam, acum știu. Asta e. Se învîrte în creierul meu. Acum o pot termina." Altă pînză de un carmin spălăcit, cu o săgeată orizontală, o pată de un albastru închis ca ardezia. „Așa am pus aici albastru!"

G.R. Cu negru și roșu se poate întotdeauna realiza o pînză bună. Unui asemenea risc de armonie, oricum cîștigător, îi opuneți căutarea de noi intensități. Pe vremuri vi se întîmpla adeseori să desenați un picior mare în josul pînzei; acum el nu mai figurează, în locul lui puneți o cantitate de culoare, sursa din care se nasc toate formele și în funcție de care se distribuie intensitățile.

J.M. Cum v-am spus, nu mai desenez lucruri reale, obiectele pe care le văd îmi servesc ca stimulente, din ele rezultînd apoi forme analogice. Violente, dar adesea mai schematice. Așa cum nu mai simt deloc nevoia de a face portrete. René Char mi-a cerut așa ceva de curînd. Cu cea mai mare bunăvoință am încercat, dar a ieșit o ideogramă. Nu, un portret nu-mi mai spune nimic. Soția mea se plînge că nu i-am făcut niciodată portretul ...
Cînd fac un lucru, trebuie ca ceva să mă incite. Acum am să-ți arăt niște pînze terminate care sînt ceva mai cuminți. *(Întoarce pînza mare și așază de jur împrejurul camerei o serie de tablouri mici)*.

Astea nu s-au născut întîmplător, din peneluri aruncate ...

Aici întîmplarea este o pată roșie pe care am făcut-o instinctiv.

Ea a generat un „personaj" care ocupă majoritatea suprafeței, lăsînd doar atît ca steaua să-și găsească locul, ca de obicei ...

Pentru mine este un fel de semnătură. Pe pînza de alături am aruncat anume culoarea pentru a produce neregularitățile pe care mai apoi am lucrat. A ieșit o perdea de dîre de culoare care seamănă cu o perdea împotriva țînțarilor.

Evident, dîrele coboară, dar pînza se deschide în partea de sus cu grafismul negru.

Este *Personajul*.

Elementele limbajului dumneavoastră au un punct de plecare instinctiv, se formează în mîna dumneavoastră, asemeni cuvintelor care iau naștere în gură, fără să te gîndești.

Dacă m-aş gîndi ar ieşi ceva rece. N-aş mai putea face nimic.

Vă plac pînzele ... astea ...

(Rîde) Acum mă lasă indiferent *(rîde)*. Cred că e bine.

Aţi scris mi se pare, că prin aceste elemente obiective, aţi vrut să ajungeţi la suflet. La suflet? ...

Da, adică în aşa fel încît să ajungi la el. Şi cu atît mai rău pentru cei care rămîn indiferenţi.

Singurul desen pe care îl aveţi aici este un desen executat de un copil ...

Copiii sînt mult mai puri, mai puţin corupţi. De asemeni reacţionează mult mai spontan. La Paris, la Barcelona, au venit mulţi. Am vorbit cu ei ...

Întrebau vreodată: „Ce reprezintă asta?"

Absolut niciodată.

În această pînză, ca dealtfel în toate lucrările dumneavoastră, mai vechi sau mai recente, se deschid ochi care privesc.

Ca nişte săgeţi. Tabloul mă priveşte pe mine.

Acest ansamblu de pînze, datorită diversităţii lui, nu constituie tocmai o serie ...

Pe aceasta de aici am intitulat-o: *Personaj în faţa păsării-rachetă care pleacă*. Această formă roşie este pasărea-rachetă.

Sînt personajele de pe vremuri, devenite, însă, din ce în ce mai schematice. A trecut timpul cînd personajele masculine se înfruntau cu per-

sonajele feminine. Vorbindu-vă, mă refer la operele dumneavoastră din trecut: sîntem oare mai în măsură să sesizăm munca dumneavoastră dacă îi cunoaştem istoria?

Nu. Nu cred. Poţi descoperi o pînză fără nici un fel de pregătire.

Să ne imaginăm o pînză monocromă. Este ambiguă.

Nu.

Admiteţi că semnătura pînzei joacă un rol în felul în care o privesc. Dacă semnătura vă aparţine atunci ea intră în ansamblul Joan Miró, căruia îi cunosc componentele, căruia i-am dedus o traiectorie, plastică intelectuală, i-am sesizat afecţiunea. Semnătura însăşi este un element ...

... de autenticitate. Dar poţi observa că semnătura mea este întotdeauna un grafism. Ea deschide o comunicare şi constituie un element plastic al acestei comunicări. Un grafism, literele numelui meu şi accentul pe „o", asta face pac! Şi asta se leagă cu tot restul. Este o pasăre, o altă rachetă, o curbă, ţac! care urcă spre înălţimi. Şi semnătura se adaptează pînzei. Aici semnătura e ca un mic păianjen în colţul lui.

Pe uşă, prinse în ace, alături de desenul de copil, cîteva vederi; un mozaic romanic; „E frumoasă, treaba asta, o vacă pe plajă!" O statuie mexicană a fecundităţii.

Mai deunăzi mi-aţi vorbit de sexul feminin: pentru mine reprezintă fecunditatea.

Puţin înspăimîntătoare cînd nu este stăpînită de dumneavoastră ...

Da, da: femeia este pur și simplu fecundă. Iată, asta e, o fecunditate necontrolată.

În această cameră sînt niște fotografii mărite. Sașiurile au aproape un metru. Prima reprezintă un dop de șampanie mărit foarte mult. Am să lucrez chiar pe fotografie; nu știu încă ce va ieși, n-am mai încercat. Cealaltă fotografie este o pagină din agenda mea.

„Dupin, Dutrou, Kahnweiler, Picasso, Desnos ..." Întîlniri, proiecte, cărţi ...

Lucrez la ea. Este o pînză specială care permite fotografierea. Am să lucrez direct pe ea. Acest semn mic, mic de tot, o să vedem ce o să iasă pînă la urmă ...

Un „accident" ușor, pe o materie foarte netedă, care vă stimulează.

Într-adevăr, asta e, ai găsit cuvîntul: mă stimulează. Îmi trebuie mereu stimulente.

Și numele prietenilor dumneavoastră, scrise pe pagină vor fi și ele niște stimulente?

Ah, nu, ele nu există pentru mine. Numai grafismul, scrierea, liniile, tot ce este pe pagină, dar nu numele ca atare sau ce se găsește în spatele lor. Nu am început încă, dar m-am gîndit foarte mult.

În spatele pînzelor fotografice, părînd desenate chiar pe perete, se găsesc portretele sculpturilor dumneavoastră. Și totuși nicăieri nu văd sculpturi, nici înăuntrul atelierului, nici afară.

Sînt sculpturi care au fost făcute, care au fost deja turnate în fontă. Am convenit cu Maeght ca din fiecare serie, să mi se păstreze un exemplar. Dar cum fonta costă foarte mult și cum, pe de altă parte, sculptura este greu de vîndut, Maeght este puţin în întîrziere. Dar lucrul a fost prevăzut.

Trebuie să-i aduc un omagiu lui Maeght, care, cu toate defectele lui, are mari calități. Merge pînă-n pînzele albe. Și sculptura e a naibii de scumpă. În orice caz, nu voi păstra pentru mine aceste sculpturi *(o grimasă)*. Ar putea să mă distragă de la lucru; risc să fiu prea prins de ce văd în fața mea, ceea ce ar stingheri lucrul în curs.

Din contră, aceste ilustrate vă stimulează.

Capetele din insula Paștelui, o sculptură celtică, astea într-adevăr îmi stimulează munca, în schimb sculpturile făcute de mine, dac-ar fi aici în grădină, m-ar complexa.

Și ați lăsat pe pereți un fel de umbră a sculpturilor plecate, care nu vă stingherește, ci, dimpotrivă.

O altă încăpere, albă ca și celelalte; pe jos sînt îngrămădiți saci, asemănători cu cei pentru cartofi, dar dintr-o țesătură mai grosolană. Pe perete, o compoziție cu un sac și o frînghie. Țintuită pe perete, o pisică, umbra unei pisici, galbene, uscate, cu dinți amenințători.

Acești saci sînt un cadou. Unii sînt foarte frumoși. Am să-i lucrez în această cameră. Casa este împărțită în raioane, ca în marile magazine, fiecare raion cu activitatea lui.

Exceptînd *Sobreteixims*-urile care au fost expuse la Paris, din 1960 ați abandonat pictura pe sac.

Într-adevăr, încetasem de a o mai folosi; acum voi profita de acest cadou *(rîde)*. Cît despre pînza de aici, nu știu cîtuși de puțin ce va deveni ... Am să acopăr tot ceea ce nu-mi mai place cu alb.

Pînza asta nu te face să te gîndești la Miró, ci la Arshile Gorky.

Da, da. E adevărat.

De unde o impresie curioasă, supărătoare: nici Miró, nici Gorky, ceva între ei care nu s-a mai văzut decît aici. Fără îndoială din cauza asta nu sînteți prea mulțumit de această pînză, pe care dealtfel ați și pus-o alături de pisica moartă. Nici cu pînzele terminate, nici cu pînzele aflate în lucru. Alături de pisică. Impresia dezagreabilă trece de la una la alta. Iar pisica ? ...

Vom vedea ce se va întîmpla. Pînza stătea orizontal și am așezat-o vertical. Pisica? O pisică care a rămas închisă în casă. Am regăsit-o cîteva luni mai tîrziu, la întoarcerea mea de la Montroig; moartă de foame, uscată cum e, și cu dinții ăștia teribili.

La parter; o cameră goală. Nimic. Doar, într-o nișă niște „siurells". Printre ele, o mică sculptură de Miró, „este prima etapă dintr-o mare sculptură, da, PASĂREA LUNARĂ își are originea în fluierele de Maiorca.". După această cameră, inițial amenajată pentru uscatul șuncilor, o altă cameră: o pînză de Miró, una singură, și, pe jos o pictură fixată sub sticlă. Miró deschide ușile, trece dintr-o cameră în alta, de parcă și-ar arăta atelierele, așa cum vor rămîne pentru totdeauna într-o activitate suspendată, pînzele în lucru fiind deja duse în clădirea cea mare. O cămăruță, nișe, o bucată de ipsos. Pe jos, cîteva obiecte și MATERIE ÎN FORMĂ DE SUBȚIOARĂ de Tápies; un fragment de tors mai mult decît realist, „real".

E frumos acest Tápies, aici. Așa, așezat pe jos, nu agățat. Așa. Îmi place foarte mult. De aceea l-am pus pe jos. E foarte viu așa.

La această lucrare v-a uimit mai mult materialul decît „forma de subțioară"?

Nici nu mi-am dat seama că este vorba de o subțioară.

Privirea dumneavoastră nu este cuprinzătoare. Ea a pornit de la părul acesta negru, și încă „păr", este mult spus, de la acest ciuf, — la aceste bucăți de culoare bej. Un inventar făcut centimentru cu centimetru. Cît p-aci să nu vezi subţioara. Și cînd cuvîntul revine ...

Nu mă gîndesc la acest cuvînt decît cîteva clipe. Apoi fac abstracție. Asta m-ar stingheri și m-aș gîndi la el mereu.

A doua sală pe stînga. Goală, în afara unui pliant mic cu pînza decolorată care se închide cînd îl ridică.

Sînt frumoase camerele ca astea! Le am de la bunica mea.

Ce casă! Nu v-ar fi plăcut mai mult să locuiți aici decît în vila nouă?

Prefer ca ea să fie atelierul meu. Dacă aş fi fost singur, bineînţeles că aş fi locuit aici, fără dormitor, punînd pur și simplu o saltea pe jos, indiferent unde.

A doua sală pe dreapta; sprijinită pe un perete o pînză în lucru, o umbrelă galbenă deschisă, aşezată orizontal pe o schelă.

Vezi ce-ți spuneam deunăzi: cercul negru. Revin la asta. Pentru fond, un alb dat cu mătura, un material. Umbrela care este alături de pînză este din China populară. Semnele astea negre semnifică numele meu. Umbrela pe care am deschis-o îmi dă idei pentru ceea ce lucrez.

Ideogramele?

Da, ideogramele pot fi elemente care să mă incite, ca și galbenul portocaliu al umbrelei.

Deci, veți adăuga pe pînză galben portocaliu.

A, asta nu știu.

Atunci, poate ideograme?

Nici asta nu știu.

Deci, pentru moment e doar un punct de referință.

Asta e. E punct de referință. Ca să declanșeze idei, ca să producă o anumită stare de spirit. Umbrela asta mi-a fost făcută cadou. Am adus-o aici. Deci aici trebuie să lucrez.

O cameră zugrăvită în roșu, de culoarea sîngelui, ceva agresiv printre toate celelalte odăi văruite în alb. Un șezlong, o masă joasă pe care e o carte despre Magritte; pe jos o fotografie mare a lui Prats, pe perete, prinsă în pioneze, o fotografie a lui Picasso, o serie de păpuși, cadou de la Saurat, tot pe perete două tablouri mari, vechi, în rame aurite, portrete de familie!

Aici e odaia în care mă odihnesc. A rămas așa cum era, nișele cu etajere, culoarea. Uită-te: Prats, Pablo și părinții mei *(rîde)*.

Tatăl dumneavoastră avea aerul unui burghez catalan, cumsecade, cu mustața și papionul lui. În definitiv a fost destul de drăguț cu dumneavoastră.

Deloc, nu *(rîde privind portretul fără duioșie)*. Absolut deloc. Mama era foarte inteligentă, foarte deschisă. Tatăl meu cîtuși de puțin. *(pocnește din limbă, strînge din pumni, schițează un gest fără nici un echivoc)*.

 A vrut să vă faceți contabil.

Asta m-a țintuit la pămînt timp de trei ani. Începeam serviciul la opt dimineața, la trei aveam o pauză de o oră și din nou la prăvălie pînă la nouă seara. Fără week-end. Chiar și duminica dimineața. Nu era chip să mai faci și altceva. El nu glumea. *(Rîde)*. Pentru tatăl meu, esențial era să-ți creezi o situație. Și evident, desenul și pictura nu erau activități serioase.

Același lucru s-ar fi întîmplat în oricare familie preocupată de ascensiunea socială. Dumneavoastră nimiceați totul.

Bunicul meu din partea mamei și-a făcut o situație. Era ebenist. Tradiția familiei este artizanală. El nu știa nici să scrie, nici să citească, însă călătorise mult. Întotdeauna cu trenurile mai puțin rapide. A ajuns pînă în Rusia. L-am cunoscut foarte bine, pentru că, pe vremea cînd eram copil, mă trimiteau aici la Palma să-mi petrec Crăciunul la el. A fost un om mare.

Tatăl dumneavoastră era de asemeni artizan, era bijutier, desena bijuterii? ...

Repara ceasuri.

Atunci, sînteți primul din familie care ați desenat bijuterii, fără să fi moștenit meseria.

Într-adevăr, la Academia Gali am desenat bijuterii, nu prea multe, dar am desenat, bijuterii moderne ale căror crochiuri le-am păstrat. Dar tatăl meu repara ceasuri.

12. OUL PRECOLUMBIAN

În atelierul de gravură. O casă veche renovată în interior; podeaua, pereții, tavanul echipate cu sine și proiectare, totul este nou. Impresionantă rezervă de plăci de cupru. O atmosferă „tehnică", care contrastează cu celelalte ateliere.

J.M. Aici vom lucra pentru Góngora, vom face probele, vom pregăti totul. Cînd am să dau bun de tipar, ele vor fi transportate la Paris, unde se vor imprima.

G.R. Înainte de a lucra pe cupru, faceți probe pe hîrtie?

Nu, nu. V-am arătat macheta Góngora: pornesc de la arhitectură, de la tipografie, care este foarte importantă pentru mine, pătrund în spiritul poetului. Mă gîndesc foarte mult la două lucruri în același timp: la arhitectura cărții și la spiritul textului. Apoi fac multe desene, foarte multe, foarte repede, pe orice bucată de hîrtie. Este etapa a doua. Apoi trec la etapa a treia, aceea pe care o pregătesc acum. După ce am pătruns spiritul textului și arhitectura cărții, desenez cu culorile pe format mare. După ce termin, încep să gravez cuprul cu acid. Într-un mod foarte liber, aproape fără să țin seamă de machetă. Macheta consti-

tuie mai mult un studiu, pentru a păstra la maximum șansele inițiale și pentru ca Dutrou să afle felul în care trebuie să lucreze. Cînd încep să lucrez pe cupru, nu mă uit deloc la machetă, sau mă uit puțin, doar atît cît să nu pierd contactul.

Experiența cărților anterioare relevă o mare diferență între ciorne și stadiul definitiv?

În momentul în care semnez bunul de tipar, se întîmplă adesea ca el să nu mai semene deloc cu macheta. La fel ca în ceramică. Materialul îmi dictează întotdeauna cum trebuie să-mi însușesc munca. De exemplu, dacă iau acest ac de gravat ca să lucrez cu acquaforte, sînt într-o stare de spirit diferită de aceea în care aș fi, dacă aș pune mîna pe o pensulă. Nimic decît scîrțîitul zzzzz! ... Și cînd iau o placă ca aceasta, cuprul îți izbește ochii, este ceva diferit față de vîrful de lemn întrebuințat pentru gravura pe lemn sau de piatra folosită pentru litografie.

Preferați cuprul lemnului ...

Eu nu pot spune: „Prefer asta" sau „prefer ailaltă". Sînt lucruri diferite *(ia o bucățică mică de cupru pătată)*. O vezi ... *(ca pentru sine însuși)* n-am văzut încă această bucată de cupru ... am să-i spun lui Dutrou să facă o probă.

O probă a petelor de pe placa asta de cupru ...

Într-adevăr, o probă din acest cupru vechi pe care l-am adus în atelier *(pipăie cu degetul placa, urmărind fiecare neregularitate, fiecare pată)*. Asta, asta se va vedea la probă, se va vedea pata asta mică, zgîrietura asta și ele mă vor inspira. Fără machetă. Voi lua o placă de cupru preparată altfel, pe care voi putea lucra fie cu o pensulă, fie cu un cui, sau pur și simplu cu degetele. Voi lucra în funcție de ceea ce îmi va sugera ea. De aceea adun toate bucățile vechi de cupru pe care le găsesc în atelier. Uite, pe această placă, doar asta, acest mic

defect, va da o foarte frumoasă nuanță de negru, și asta, asta îmi va da un alt material, și asta de asemeni. Folosind numai ceea ce există pe aceste plăci, vechi, am deja două gravuri...

Góngora ...

Nici o legătură. Pentru Góngora nu întrebuințez cupru cu defecte, ci numai cupru nou, sau care în prealabil a fost preparat după indicațiile pe care i le-am dat lui Dutrou. Dar s-ar putea ca Dutrou, văzînd ceea ce i-am cerut să facă, să găsească cupru care are deja un fond bun și un grund bun la origine.

El caută pentru dumneavoastră cupru vechi?

Da, dar caut și eu. Dacă găsesc ceva care ar putea folosi, pun deoparte. De exemplu, acest panou de lemn pe care l-am găsit ... Pune mîna pe el!

Asperitatea spune mai mult degetului, decît spune panoul neted ochiului. Pe gravură ochiul va regăsi această asperitate tactilă, realizîndu-se o transpunere de percepții.

(Scoate o placă de cupru nouă). Aici nu e nimic. Este ca o oglindă. Dar vezi, faptul că am o oglindă în fața mea mă face să lucrez altfel decît dacă aș avea un zinc *(caută în continuare și găsește ceva)*. Ah! Uite! Asta este o placă provenită din atelierul lui Dutrou, încercări pe care le-a făcut pentru altceva. Privește ce poate ieși de aici! Asperitățile astea îmi pot da niște minunății! Privește! *(Își plimbă degetele pe placă, o privește de aproape)*. Este minunată ca material. Și din probele pe care le voi face pentru Góngora, din planșele ratate, voi face altceva.

Și veți lucra aici și monotipuri?

Am făcut, e foarte pasionant. Și aici o să mă lansez din plin.

Dispuneți de cele necesare: în afară de o presă frumoasă, obiecte familiare.

Am să-ți arăt niște lucruri pe care le am în vedere pentru monotipuri. Dar nu numai pentru gravură, de exemplu, uite, afară există un coteț de păsări. Am cerut să mi se aducă niște plăci mari de cupru date cu lac. Le vom pune în coteț, pe jos, iar puii de găină se vor plimba deasupra, ciugulind. După cîtva timp le vom lua de acolo, iar Dutrou va scoate probe pe care voi lucra.

Găinile vor începe lucrarea ... Veți fi găsit „oul precolumbian" cum spunea Prévert în acest poem care mi se pare adecvat:

E o oglindă în numele lui Miró
cîteodată în oglindă un univers de podgorii,
de struguri și de vin
Pată solară
Gălbenuș de ou precolumbian
pasărea trăsnet gîngurește în depărtare

Beat de la amiază
trăgînd cu el trapa dimineții
soarele negru se prăbușește în pivnița nopții

Penumbră cenușie și umbră deportată
Clinchet roșu al paharului spart
Spălătoreasa văduvă pe care o numim noapte
Apare în liniște
și în albastrul leșiei
astrul lui Miró
steaua tardivă
lucește ...

Să mergem sus și să ne uităm la lucrurile de care ți-am vorbit. *(O sală, cu mobile noi, mari, cu sertare. Pe una din mobile, patru ciocane încrustate într-un fel de piatră de mare.)* Asta mi-a dat-o editorul lui René Char. Se pregătesc să tipărească *Ciocanul fără stăpîn.*

De Char vă leagă o veche prietenie și o veche colaborare, începînd cu litografiile la *Fête des arbres et du chasseur (Sărbătoarea copacilor și a vînătorului), Homo poeticus, A la santé du serpent (În sănătatea șarpelui), (l'Alouette (Ciocîrlia), De moment en moment Din clipă în clipă), Nous avons (Avem)*, pînă la *Marteau (Ciocan)* ...

Și încă o carte. Pentru *Marteau (Ciocan)* am făcut o machetă, ca pentru Góngora. Am lucrat mult și, evident, au ieșit și alte lucrări. Atunci Dupin s-a înțeles cu Char: se vor folosi plăcile care pînă la urmă au rămas neutralizate la *le Marteau sans maître (Ciocanul fără stăpîn)* pentru a ilustra culegerea următoare, *Dehors, la nuit est gouvernée, (Afară noaptea e condusă)*. Un lucru deschide o mie de alte lucruri. Dar așază-te aici să-ți arăt cîteva lucruri. Iată, o sită pentru grîu; ca monotip. Așteaptă *(scoate obiecte diferite, fîșii de carton aranjate cu grijă în sertarele mari și netede)*. Da, este cutia mea cu comori. Privește asta!

Prozaic spus: un carton devastat de melci ...

S-ar putea să fie șoareci. Dutrou l-a găsit în vechiul lui atelier din Palma. Uită-te puțin ce iese! Dar pe ăsta eu l-am găsit!

Nu ieșiți deloc pe afară pentru a culege recolte bune ...

Ba da, găsesc pe aici cîte poftesc.! Privește cît e de frumos! Făcîndu-i un mic semn, aici, iese o minunăție? O mică pată aici, și privește cît e de frumos!

O mică urmă de culoare care va reține atenția. O semnătură a lui Duchamp, cu deosebirea că acest semn nu marchează un obiect de manufactură. Diferență care schimbă totul: plecînd de la această pată, roșie sau albastră, putem străbate lumea.

Exact. Cu Dutrou sînt vechi prieten, a început să lucreze cu mine cînd avea cincisprezece ani și, evident, mă înțelege bine: adună lucruri care îmi convin. Iată casa mea de bani *(aranjează cartonul în sertarul lui, deschide un alt sertar, scoate o pernă de paie veche, foarte uzată)*. Am să-i pun un ochi sau ceva în genul ăsta și se va transforma într-un animal bizar, într-un personaj curios. Ceva mai mult decît drăcușorii de care vorbește Malraux.

N-ați prea înghițit figura cu drăcușorii lui Malraux ...

Nu, nu am înghițit-o. *(Își aruncă batista pe rogojină)*, am să pun ceva aici.

E destul să-ți arunci batista într-un loc nimerit ...

Asta îmi poate servi și pentru sculpturi, făcînd un mulaj și adăugîndu-i mai știu eu ce.

Ați realizat pînă acum sculpturi din coșuri de zidar turnate în bronz. Oricare ar fi frumusețea materialului, prefer ca sculpturile sau obiectele adunate să rămînă neschimbate, în spiritul celor din 1931, găsite, desenate, adunate ... Prats spunea: „Ridic o pietricică, e o pietricică, Miró ridică o pietricică, e un Miró."

Pe asta Dutrou a adunat-o.

Cu ochiul dumneavoastră. S-ar zice că au ronțăit-o aceiași șoareci. Duchamp făcea: „crescătorii de praf" dumneavoastră însă sînteți primitor cu praful care vă cade din cer, cel pe care e suficient să-l aduni: să-l vezi. Ar fi, poate, o problemă de fixare ...

Se va găsi o soluție, s-au fixat foarte bine și alte lucruri. *(Scoate din grămadă un carton sfîșiat, roș*

din toate părțile, strivit, găurit precum relicva unui cataclism, nu altceva). Privește ce frumusețe! Mă simt tentat să nu-i cer lui Dutrou să-l folosească, ca să profit numai eu. Dar l-am păstrat ca să i-l arăt, asta îi va face plăcere și, poate, îi va sugera idei ...

Nici ideea simbolică, nici decrepitudinea, nici toate Hiroșimele trecute sau posibile ...

Nu, cîtuși de puțin. Obiectul, așa cum este el.

Chiar cînd priviți pisica mumificată, o detaliați ca pe cartonul acesta: o atenție strictă și pe undeva puțin sălbatică doar asupra materialului, niciodată dincolo de textualitatea lui. Fără traduceri în simboluri, fără sentimentele...

Cîtuși de puțin! Nu transform nimic.

Începeți prin a zgîria cu degetul, vă proiectați în întregime în gestul, în atingerea dumneavoastră ...

Să ating! Să atingi! Da, da, da, nimic altceva decît atingerea ...

Iată unde pictorul triumfă asupra poetului: nici un cuvînt care să numească ceea ce se petrece între acest colțișor și lucrul acesta lipit, pe care îl veți desemna, pe care poate îl veți lega dintr-o singură trăsătură de cărbune. Dumneavoastră sînteți pentru privirea de aproape și îndelungată, în timp ce noi privim de departe și în grabă, atenți, învățați doar să recunoaștem ceea ce e cunoscut, piese mari, obiecte mari, unelte mari, cuvinte des folosite. Cînd spuneați că vreți să asasinați pictura ...[1]

Cînd vreau să asasinez pictura, e vorba de pictura în ulei sau în oțet, e vorba de toată bucătăria școlii, de concepția învechită a picturii.

Vă gîndiți de asemenea să asasinați pictura ca reprezentare a unui model exterior sau interior — modelul interior al suprarealiștilor. [2] Ceea ce faceți aici nu este nici imitația unui model exterior — asta nu „reprezintă" nimic —, nici nu se referă la un model interior — o spuneați adineauri. În clipa cînd ați lansat formula „Pictura trebuie asasinată", vă gîndeați deja la ceva ca o desemnare marcată de degetul dumneavoastră?

Nu, nu, nu mă gîndeam deloc la așa ceva. Tot ce am descoperit, toate cele de care sînt acum atît de legat, sînt destul de recente. Am fost magnetizat. Cînd mă plimb, nu caut lucrurile așa cum aș căuta ciuperci. Există o forță, clac! care mă face să-mi aplec capul acolo, o forță magnetică.

Trebuie să fii deci destul de matur pentru a suporta această forță magnetică ...

Destul de matur sau destul de sensibilizat.

Pentru a uita din ce sîntem alcătuiți, de ce sîntem condiționați.

Așa este. Destul de maturi pentru a regăsi privirea genuină, privirea sălbatică, privirea neîntinată. Și în privire există unele lucruri optice care ne împiedică să vedem cum ar trebui.

„Începînd din epoca cavernelor, pictura este în decădere", semnat: Joan Miró.

(Rîde) Am mers cam departe cu asta! ... *(Rîde în continuare)* Dar în orice caz e bine, da. Este valabil în ceea ce privește puritatea spiritului. Și, uite, încă ceva ... Privește comorile pe care le am aici!

Atunci cînd ați ars pînzele, ați făcut treaba unui șoarece.

Într-adevăr. Opera unui șobolan! Privește bogăția culorilor de aici. Dacă am putea analiza la milimetru, ce bogăție, ce frumusețe! *(continuă să pipăie fragmentul vechiului carton pe care îl privește de aproape).*

Dar veți adăuga „ceva" ...

Evident, voi adăuga ceva aici, poate o mică linie de cărbune, sau amprenta unui deget ... nu știu încă. E foarte greu. Ca întotdeauna riști să strici totul. Îți poți sparge capul.

Dacă nu știți încă ce va fi acel ceva, în schimb îi rezervați întotdeauna locul: el este fixat, chiar dacă ceea ce urmează să fie fixat acolo nu există încă.

Da, am s-o așez aici. *(Scoate o gravură-colaj)* Iată cum s-a întîmplat: am tipărit amprenta unei lăzi care pleca în America, o ladă pe care era scris „Fragil etc." Pe această amprentă am gravat un grafism, făcînd apoi mai multe stadii diferite. Apoi am început să decupez: ceea ce vezi, este decupajul primului stadiu pe care l-am făcut cu lada. Era o săgeată neagră; am decupat-o și am lipit-o aici, într-un loc diferit de cel pe care-l avea pe ladă. Acesta, este cuvîntul „fragil", sau mai bine zis, sînt literele descompuse, care formează cuvîntul „fragil". Am tipărit în felul ăsta, am colorat și așa a rezultat o nouă gravură.

Cu literele acestea care se deplasează de icicolo reveniți la o epocă mai veche ...

Desigur că nu cuvîntul „fragil" mă interesează, nu sensul cuvîntului, ci numai literele.

Altădată, atunci cînd scriați pe o pînză cuvîntul „Sard" vă gîndeați, și făceați și pe alții să se gîndească la dansul dumneavoastră național, la „sardană". Acum nimic din semnificația cuvintelor ...

Nu, absolut nimic. Pe mine mă interesează rolul plastic al cuvîntului. Am pus pe E invers, și pe R așa, de-a curmezișul.

Forma sub care se detașează literele simulează forma unui personaj.
De asemeni, dacă în loc să fi folosit toate literele cuvîntului „fragil", n-ați fi folosit decît pe primele trei, ca pentru „Sard", sau dacă ați fi continuat cu „NCO" ar fi ieșit un Ubu din Baleare. Iar forma-personaj s-ar fi impus, fără ezitare, ca grotescă și neliniștitoare. În timp ce dumneavoastră nu căutați, după cum spuneți, decît efectul plastic. Eu nu pot face în așa fel ca „personajul" central să rămînă pentru mine neliniștitor și să creeze în jurul lui o atmosferă viciată. Chiar această atmosferă m-a incitat, odată, să refac o altă lucrare după lucrarea dumneavoastră ...

Așa este. Apoi există frumusețea meseriei, cu toate aceste materiale.

Mă încăpățînez: personajul ăsta neliniștește. Săgeata neagră care îi iese din cap printre cei doi ochi și care își ia zborul ... Ai spune că a explodat ceva în imediata actualitate. Ați notat și data: 28 octombrie 1975. Data mă face să-l văd pe Franco pe cale de dispariție.

Așa e: „Şterge-o! Şterge-o! Să nu mai vii niciodată!" Da, explozia lui Ubu. Dona Carmen, Villaverde și toată clica, toată familia Ubu, gaura ce halește banii ...

O explozie premeditată?

Nu. Dar eram într-o stare de spirit care a dus la această explozie.

Ați insistat, acum cîteva clipe, asupra cuvîntului „meserie". Cum ați învățat gravura?

Cu Marcoussis. Exista, — cred că pe strada Tournon — un negustor de gravuri care avea lucruri minunate de Degas. Într-o zi, fata lui Matisse mi-a spus: „Trebuie să faceți gravură, am să vi-l aduc pe domnul Cutare, negustorul de gravuri". Acesta a venit și mi-a spus: „Cred că aveți talent pentru gravură." Marcoussis, care era de față, a stăruit: „Da, foarte interesant, trebuie să vii la atelier." Am început deci, cu Marcoussis, la el, în Montmartre. Lucram direct cu dalta de gravor, fără să pregătesc placa, lucram direct.

Ați gravat în colaborare cu Marcoussis, portretul dumneavoastră, ochiul în stea, cu acea inscripție în două grafii, „ploaie de lire", „Circuri de melancolie", din care aș crede că numai prima vă aparține.

Ulterior, am lucrat mult mai temeinic cu Hayter pe strada Campagne-Première. Apoi, cînd am plecat la New-York, în 1947, am continuat să merg la Atelierul 17 pe care îl reconstituise acolo. După cum știi, este un gravor extraordinar. Am stat două luni în Statele Unite. Era puțin prematur să mă întorc la Paris, iar în Statele Unite mi se comandase o mare frescă pentru restaurantul de la Terrace Hilton Hotel, din Cincinnati. Asta mi-a permis să trăiesc acolo.

Pierre Matisse vindea lucrările dumneavoastră la New York de mai mult timp. Vindea mult?

Abia începuse.

În 1929, cînd v-ați căsătorit, puteați trăi din ceea ce pictați?

Da, dar modest. Și nu aveam alte resurse.

Între perioada de sărăcie din strada Blomet și 1929 a avut loc expoziția din 1925, la Pierre Loeb, în acest interval de timp s-au precipitat lucrurile?

Da. În momentul acela, Max Ernst şi cu mine semnasem un contract cu Jacques Viot. Ne dădea o mie cinci sute de franci pe lună. Era foarte puţin. Cît să cumpărăm pînze şi să putem trăi.

Cu puţin timp înainte, Matisse semnase un nou contract cu Bernheim junior, prin care ceda jumătate din ceea ce producea, pînzele mari le dădea cu zece mii de franci, cele mai mici cu patru mii.

La un moment dat, Jacques Viot l-a părăsit pe Pierre Loeb pentru a se ocupa de mine; apoi a plecat la Papeete escrocînd pe toată lumea. Atunci Pierre Loeb mi-a făcut un contract şi aşa a început totul. [3] Îmi cumpăra tot ce făceam şi tot ce făcusem înainte.

Lucrările vechi pe care le aveaţi sînt toate ale Fundaţiei?

Nu am păstrat nimic. Nu mă interesează. Fiica mea are două lucrări.

Vorbiţi cu soţia dumneavoastră despre ceea ce pictaţi?

Ea nu intră în această lume.

Cînd s-a căsătorit cu dumneavoastră ştia bine ...

... că sînt un băiat bun, desigur. *(Rîde)*. Are un mare respect, într-adevăr, dar a rămas în afară. M-ar fi plictisit peste măsură să am alături o femeie care să vrea să-mi dicteze ... Prefer să fie aşa. Pilar este o tovarăşă ideală pentru mine. Fără ea, aş fi un orfan pierdut în lume. Eu, neavînd nici o noţiune despre alte treburi în afara lucrului meu, şi fără cea mai mică idee despre cum trebuie să te organizezi. Ea este îngerul meu păzitor.

Nepoții dumneavoastră n-au fost contrariați că totul pleacă la muzeu? Se vorbește, în ultimul timp de o moștenire infernală: miliarde, inventare, certuri, avocați, iată ce se poate citi pe prima pagină a ziarelor în dreptul numelui lui Picasso...

Nu, nepoții mei au înțeles foarte bine. Cu atît mai mult cu cît lucrările astea pot ajunge astfel la un mare număr de oameni. Şi apoi sînt convins că ne îndreptăm către un viitor social, care nu va mai permite ca persoane particulare să păstreze asemenea lucrări. Deci am preferat să fac de bună voie gestul de a-mi oferi opera țării mele.

Perspectiva acestui „viitor social" vă neliniștește?

Ah! Nu, cîtuși de puțin, dimpotrivă!

„Schimbați viața" spunea Rimbaud, „transformați lumea", spunea Marx, sînteți, ca și Breton, de acord cu ambele formule, credeți că ele ar trebui să fie una singură?

Categoric, da. Ceea ce mă irită este ca un tablou ce mi-a dat multă bătaie de cap să ajungă la un miliardar american. Asta mă contrariază.

Fundația Miró este altceva decît Muzeul Picasso, care constituie istoria lui Picasso, Picasso și Barcelona.

Într-adevăr, Fundația nu este un muzeu. Nu am dorit un lucru rece, înțepenit, mort. Zilele acestea vor concerta aici niște muzicieni englezi: a și început o oarecare activitate. Pictori tineri vor veni să lucreze, să expună.

S-a spus adesea că Picasso nu a avut discipoli.
 Dumneavoastră aveți impresia că ați avut?

Că sînt unii care îmi datorează cîte ceva, da, dar discipoli nu.

Dupin a notat pe drept cuvînt că nu s-a remarcat îndeajuns faptul că ați fi un pictor pentru pictori ...

Da, fără să-mi semene, recunosc la anumiți pictori o stare de spirit asemănătoare cu a mea. Dar la care? Să mă gîndesc ...

Nu, nu vă veți gîndi — și vă înțeleg foarte bine.

Cred că am deschis unele căi.

În arta de astăzi există unele lucruri care vi se par în mod deosebit neinteresante?

Lucruri care mă lasă mai mult decît indiferent, mă lasă rece.

Altădată ați protestat vehement împotriva artei „abstracte", și în legătură cu Mondrian ...

Pe vremea aceea, nu vedeam la Mondrian decît problema plastică, așa cum mai înainte spusesem „la dracu cu Cézanne" din aceleași motive. Ceea ce mi-a plăcut la suprarealiști este că vroiau să depășească problema plasticii. Acum văd că Mondrian a mers departe, foarte departe, ca și Cézanne. A mers departe ca mijloc de expresie, ca deschizător de drumuri. Cînd am sosit la Paris, exista Dada deoparte și Secțiunea de aur de cealaltă. Secțiunea de aur mă indispunea. Pam ! pam ! pam !

Cîteodată poți avea impresia că sînteți mai mult dadaist decît suprarealist ...

Într-adevăr, simt asta. În suprarealism, există lucruri care m-au lăsat indiferent, partea prea literară, de exemplu.

În ultima ediție din: *Le Surréalisme et la Peinture (Suprarealismul și pictura)* figurează mai mulți pictori pe care, în felul acesta, Breton îi recomandă ...

Pictori care nu ne mai impresionează.

Dar Matta al cărui nume nici nu l-am pronunțat încă ...

Matta este tulburător, în sensul bun al cuvîntului. Ceea ce m-a impresionat, întotdeauna, și oriunde a fost latura contestatară.

13. MIRÓ OTRO*

•

În atelierul de litografie; mese așezate pe capre, două mese mari de marmoră, o presă.

J.M. Totul este aici nou, n-am apucat să lucrez încă aici. Azi dimineață s-a montat presa; omul care a venit pentru asta de la Barcelona este pasionat de meseria lui. Îmi trebuie asemenea oameni, am nevoie de pasionați, de fanatici. Presa, ca obiect, este minunată. Maeght a găsit-o la Paris și mi-a dat-o mie. Este o presă veche, dar plină de viață. În afara ei, atelierul este încă lipsit de viață, dar știu că peste cîteva zile totul aici va fi murdar. Deocamdată e ca într-o clinică.

G.R. Vă place gravura mai mult decît desenul pentru ce are ea mai riscant, mai neprevăzut în efectele ei ...

Ah! da. Desenez foarte mult! De exemplu, dacă primesc un pachet, trebuie să fac ceva pe hîrtia cu care a fost ambalat. Nu întrebuințez blocul de desen decît pentru a-mi nota ideile. Hîrtia de ambalaj există deja. Profit de existența ei.

Cînd locuiați pe strada Blomet, nu v-ați fi imaginat că veți dispune într-o zi de asemenea

* Celălalt Miró (în limba spaniolă în original. *N. tr.*).

ateliere, la dimensiunea visurilor dumneavoastră. Ați scris chiar „Visez un mare atelier“ ...

Este împlinirea tuturor visurilor mele.

Și ați realizat ceea ce vroiați să faceți?

Cîtuși de puțin! Cîtuși de puțin! Niciodată! Doar o mică parte. Din cauza asta vreau să trăiesc, să fiu în formă, pentru a lucra. Dacă nu sînt în formă, la dracu, viața nu mă interesează cîtuși de puțin.

Niciodată spectator. Tristan Tzara a scris frumos despre dumneavoastră: „Înțelege să se folosească de șoapta lucrurilor mai degrabă sub semnul acțiunii decît sub cel al contemplației“.

Dacă nu mai sînt în formă, mă cărăbănesc. De aceea doresc ca totul să rămînă după mine, așa cum va fi, în momentul în care eu voi dispare. Ceea ce mă interesează nu este ca tabloul să rămînă acolo, ci strălucirea, mesajul lui, contribuția lui la cea mai infimă transformare a spiritului oamenilor. Tabloul ca obiect în sine nu mă interesează.

Adineauri, vorbeam de dorința dumneavoastră de a vedea lumea schimbîndu-se. Acum patruzeci de ani îi spuneați lui Georges Duthuit: „Nu mai sînt mulți revoluționari în timpul nostru.“ La care Duthuit a replicat: „Și totuși în acest moment în Spania ...“ I-ați răspuns atunci cu acea frază care v-a fost deseori reproșată: „Eu mă plasez strict în sfera culturii.“ S-a spus adesea: Miró nu se interesează decît de transformările plastice, de jocul formelor, fără să vadă dincolo de asta etc.

Expresia „transformare plastică“ implică în sine însăși transformarea de idei.

Sînteți convins de rolul artiștilor în transformarea societății?

Evident, da.

Peste aproape şase luni veţi avea vîrsta pe care a avut-o Franco cînd a murit. Franco a făcut să curgă sînge, a provocat nenorociri, a fost campionul perversiunii spiritului, iar dumneavoastră, contemporanul lui, munceaţi în acelaşi timp pentru libertate. Cu ce şanse?

E greu de spus. Oamenii vor înţelege din ce în ce mai bine că sînt un deschizător de drumuri către un alt viitor, împotriva tuturor ideilor false, împotriva tuturor fanatismelor.

Leiris afirma: „La Miró există o bucurie şi un viitor luminos."

Asta, da, un optimism pe care vreau să-l comunic.

În ciuda tuturor monştrilor pe care i-aţi zămislit?

Monstrul care luptă, monstrul în acţiune.

În titlurile lucrărilor dumneavoastră nu prea apare cuvîntul „dragoste".

Cuvîntul „dragoste", nu, de acord, pentru că este o idee abstractă. Dar cuvîntul „îndrăgostiţi", da. Îndrăgostiţii sînt forme care luptă, care se sfîşie unul pe altul. Dar, instinctiv, mă feresc de ideile abstracte.

Un viitor „luminos" ...

O lume care să nu se mai sfîşie mi se pare greu de realizat, dar o transformare, o mişcare continuă, asta da. Pentru mine, după cum ai putut vedea în ceea ce fac, fiecare formă poate genera alta, trebuie ca fiecare operă să fie o nouă naştere.

Şi l-am putut realiza cînd m-am eliberat de lucrurile care îmi îngreunau mersul, ideile preconcepute, ideile primite de-a gata.

Am impresia că aţi trecut de la plăcerea spectacolului, sensibilă în 1918, cînd detaliaţi drăgăstos *Grădina măgarului*, *Casa palmierului*, la bucuria transformării, la plăcerea activităţii de transformare. Cînd vorbim de inocenţă, „de starea de copilărie", ne referim poate la plăcere. Rousseau Vameşul...

Îmi place foarte mult.

Dar inocenţa — dacă ţinem la acest cuvînt-capcană — nu exclude deloc violenţa, furia unui corp împins înainte, tocmai spre această transformare, dimpotrivă.

Dacă nu mai pot lucra, viaţa nu mă mai interesează cîtuşi de puţin.

Violenţa dumneavoastră se hrăneşte din ea însăşi.

Aşa este, în mod constant. Doar ai văzut, mă hrănesc din deşeurile mele, nimic nu se pierde, profit de absolut tot, totul îmi dă un nou elan.

În viaţă, ascundeţi bine această violenţă. Numai în privire, cîteodată, ceva trecător, o crispare a maxilarelor, a pumnilor. Omul nu arată nimic din toate acestea. Ba mai mult, cînd mi-aţi arătat pînzele, am văzut cum le-aţi mimat edificarea, naşterea. Altfel sînteţi un domn foarte civilizat.

Sălbăticia apare altundeva, este o altă faţă a personajului meu. Asta o ştiu. Evident, cînd sînt în lume nu pot vorbi brutal, îmi pun, dacă vreţi, o anumită mască. „Adevărul" este aici, la Son
 Boter. Acest adevăr nu se vede încă în atelierul

de gravură, unde totul este nou, adevărul este, ca pentru matador, secunda înfruntării.

Prima aluzie la coridă ...

Îmi place să mă duc din cînd în cînd, pentru că este ca un ritual.

Cursa de tauri de la Muzeul de Artă modernă din Paris nu are nimic de-a face cu tauromahiile lui Picasso, taurul dumneavoastră este un animal viteaz, o vacă înfuriată.

Fără mistica morții violente, asta nu.

În casa veche a paznicului. O casă joasă, numai parter, veche casă de țărani catalani, alături de casa stăpînilor. Multe camere ; una mare și mai multe mici. Totul e alb. Ca și în casa stăpînilor, pînze sprijinite de zid, obiecte adunate sau primite.

Această placă de sticlă era așezată pe masa unde lucram. Acum este toată pătată. Seamănă oarecum cu pictura pe sticlă pe care o făceau spaniolii. Am să lucrez pe partea cealaltă, pe dos, plecînd de la aceste pete.

Întîmplarea ...

Dar niciodată numai întîmplarea. De exemplu, iată suportul pe care am fixat bucățile de lemn pentru a lucra. S-a murdărit, am să-l lucrez, asta îmi oferă forme noi.

Nu sînteți niciodată atras de formele geometrice simple.

Niciodată. Asta *(arată un panou vechi)* este o bucată de ușă din Montroig, o ușă veche. O să iasă ceva, dar habar n-am ce. Ca și această planșă, am găsit-o așa cum e, cu petele astea portocalii,

nu i-am făcut absolut nimic, de-abia acum va începe munca. Şi în spatele dumitale, lada aceea ...

Trec în revistă, ca un portărel, sau ca Prévert: într-o ladă murdară, o mătură mică verde şi un echer, de dimensiuni foarte mici ...

Am să le pictez în roşu ţipător, poate voi albi puţin lada, poate fac un grafism aici ... nu ştiu nimic. Esenţialul e acesta: lada şi micul echer. Priveşte aceste cărţi poştale: negresa asta, cu părul ei.

Aici stilul galo-roman, acolo stilul roman influenţat de Africa, de Cartagina, sînteţi sensibil la artele de tranziţie?

Da, din moment ce o artă se transformă în alta: există o mişcare a lor.

Curtea cu lei din Granada, artă celtică. Muzeul dumneavoastră imaginar?

Nu, sînt lucruri care m-au impresionat.

Spre deosebire de Picasso care posedă o pinacotecă regească, dumneavoastră aveţi foarte puţine tablouri.

Foarte, foarte puţine. Nu am cumpărat niciodată. Am făcut cîteva schimburi, de aceea am în casă un tablou de Kandinsky, de care sînt foarte fericit. Ne-am cunoscut bine. Ceea ce făcea m-a interesat şi, după cum ţi-am mai spus, fusese foarte prost primit la Paris de o serie de imbecili care nu înţelegeau nimic. Ca strălucire, dacă vrei, în sens spiritual, a avut o influenţă asupra mea. Scrierile lui m-au interesat, din punct de vedere estetic, dar era mai importantă strălucirea pe care o degaja.

Mi-aţi vorbit de asemeni despre bucuria de a avea un tablou frumos de Giacometti. Ce părere avea de sculpturile dumneavoastră?

Nu cred că le-a văzut, murise deja. Simţeam o mare dorinţă de a sculpta şi l-am întrebat cum trebuie să procedez. M-am dus în atelierul lui, în Montparnasse, şi mi-a spus: „Iată, trebuie să faci aşa ..." Dar cînd am început, nu mai era în viaţă ...

Murise? ... Dar judecata lui v-ar fi interesat?

În momentul acela nu mă gîndeam la aşa ceva, pentru că nici nu începusem.

Nu vă place sau nu vă mai place să faceţi sculpturi mici?

Prefer sculptura monumentală sculpturilor mici, găsesc că ele seamănă mai mult a bibelouri. Asta am făcut-o la Montroig şi am expediat-o aici ...

Tablouri de şcolar prost ... Pete negre, rotogoale.

Exact. Am să lucrez direct pe ea.

Se simte că vă place din ce în ce mai mult să lucraţi pornind de la un accident, decît să începeţi o pînză curată.

Sînt două lucruri diferite. Pe această placă de isorel, s-a format întîmplător o pată şi un punct: sînt aici, şi asta îmi ajunge ca punct de plecare.

Pe perete, aceste inscripţii „fire de păr urmărite de planete", „ploaie la apusul soarelui".

Sînt pînze terminate, care au fost lucrate aici. Să trecem alături ...

Tot timpul deschideți uși, sînt cel puțin douăzeci de camere ...

Cel puțin.

Intrați peste tot în fiecare zi?

Nu, aici vin din cînd în cînd. Și, după ce ai să pleci, am să revin aici înainte de a-mi relua lucrul jos, în atelierul Sert. Mai multe zile. Această vizită pe care am făcut-o împreună în ateliere mi-a stîrnit elanul de a reveni. Cîteodată trece o lună fără să urc aici, dar imediat ce vei pleca, dimineața voi fi aici, iar după-amiază, înainte de a mă duce la lucru, jos, voi reveni să fac un tur. Într-o zi în această cameră, în altă zi în alta. Foarte încet. Voi rămîne aici poate o lună.

Aici nu sînt nici culori, nici pensule ...

Cînd lucrez aici, îmi aduc tot materialul *(ne plimbăm străbătînd camerele)*. Uite ceva frumos: un ochi mărit.

Fotografia unei negrese. Arta neagră nu v-a influențat niciodată, spre deosebire de mulți alții ...

Nu, nu prea mult. Aceasta este macheta Fundației. În partea de sus este biblioteca. Mi-am donat aproape toate cărțile, acolo sînt adunate laolaltă. Citesc pe rînd cărțile pe care le primesc sau le cumpăr. Acum citesc o carte de Miller. Pe vremuri ne vedeam din cînd în cînd, a fost și aici, dar trăiește în America, îi citesc cărțile, îi iubesc lumea. Citesc acum *Viraj la 80*. La fel se întîmplă și cu Hemingway. Cu el am fost bun prieten și sinuciderea lui m-a întristat mult.

Multe sinucideri au marcat generația dumneavoastră, printre suprarealiști.

Îmi amintesc foarte bine de sinuciderea lui Crevel. Pe vremea accea suprarealiştii se întîlneau, la prînz, într-o cafenea din Montparnasse. Mă duceam foarte rar. Într-o dimineață, nu ştiu de ce mă duc şi eu acolo şi-i văd pe toți cu nişte figuri ciudate. Mi-au spus: „Uite, Crevel s-a sinucis." Am fost, de asemeni, foarte tulburat de tentativa de sinucidere a lui Leiris. Eram foarte legați, încă de pe cînd locuiam în strada Blomet, ca şi cu Prévert, căruia sînt pe cale să-i termin ilustrația unei cărți.

În legătură cu cei doi Prévert — Jacques şi Pierre —, mă gîndesc la cinema. Dumneavoastră nu ați jucat în filme cum au făcut Max Ernst, Man Ray, Picabia, Duchamp sau prietenul dumneavoastră Artigas, personajul din *Vîrsta de aur* a lui Buñuel, cu care sînteți de asemeni prieten. Și, apoi, nu v-ați gîndit niciodată să faceți ceva cu cinematograful?

Nu, pentru mine era ceva deosebit.

Ați expus la Studio 28, în Montmartre, pentru a marca premiera *Vîrstei de aur* ...

Da, toate astea au fost distruse. Nu îmi amintesc exact ce tablouri au fost expuse. Cei care au atacat Studioul 28 erau fascişti francezi, la fel ca în Spania, unde nu de mult oamenii lui Cristo Rey devastaseră galeriile din Madrid. Dar nu eram acolo în ziua în care au venit.

Ați fost impresionat de film cum a fost Breton de *Nosferatu* şi de filmele „idioate" de care vorbeşte în *Nadja?* Mai deunăzi mi-ați vorbit de Charlot ...

Mi-a plăcut mult. Nici un film nu m-a impresionat atît de mult ca filmele lui Charlot. Îmi place de asemeni Buñuel. Și *Crucişătorul Potemkin;* dealtfel, l-am cunoscut pe Eisenstein la Paris.

Aveți impresia că, în registre diferite, cu mijloace diferite, făceați o muncă care mergea în același sens, o muncă prin care se vor fi răsturnat multe lucruri?

Da.

Dar n-ați colaborat niciodată la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution (Suprarealismul în slujba Revoluției)*. În 1931 ați rupt cu toate astea, nu v-ați înscris în Partidul Comunist odată cu Breton și Aragon.

Nu am rupt total ... Pur și simplu nu m-am înscris. Asta nu mă împiedica să cred că poeții, cineaștii, pictorii, toți împreună pot face ceva în folosul revoluției.

De la distanță, vi se părea o idee dreaptă, realistă?

Incontestabil, noi am ajutat la schimbarea anumitor lucruri. Ia te uită la asta, cît e de frumoasă!

O bucată de fier vechi pe care au crescut ciuperci de rugină și ciuperci de ipsos ...

Asta e, uite cît e de frumoasă!

O placă veche de mașină, răsturnată.

Un material. Și asta, pentru înhămatul boilor, și troaca asta pentru cai. Eu nu colecționez tablouri, iată pinacoteca mea. Și coșul acesta mare, este un obiect foarte prețios pentru mine.

Vă plimbați mîna pe suprafața coșului, ca o mîngîiere, un gest. Un gest plin. El mă face să-mi aduc aminte de gestul pe care l-ați făcut la Barcelona cînd ați șters picturile pe care cu cîteva zile mai înainte le executaseți pe geamurile clădirii Ordinului arhitecților, sub panoul mural al lui Picasso.

Era de prevăzut. Cîțiva inși au plîns puțin, deoarece picturile acelea puteau aduce niscai bani. Dar trebuia să se întîmple așa. Tinerii arhitecți au vrut să facă o expoziție de șoc, agresivă, contrariul expoziției oficiale, antologice, ce avusese loc înainte: pictură de muzeu. Nu am fost la inaugurarea expoziției oficiale, deși mă aflam la Barcelona, dar în ultimul moment am comunicat că nu vin, ca să nu mă întîlnesc cu autoritățile. Dimpotrivă, pentru tinerii arhitecți, m-am aflat acolo la ora trei dimineața — ca să nu mai fie lume, nu era vorba de un spectacol, pictam pe trotuar. Apoi ne-am dus să bem o cafea cu caimac și să mîncăm cornuri ca să ne încălzim puțin. Pe mine mă interesa gestul instantaneu, pe un fond pregătit, acolo unde se aflau inscripții în catalană, vorbind de libertatea Cataloniei.

Aragon consacrase un număr din *Lettres françaises* „acestei mari proclamații, pe care o constituie vitraliul lui Miró[1]".
El anunța expoziția *Miró otro*, „altul" față de imaginea acreditată. Se puteau vedea expuse „lucrări" ale unor desenatori, ale unor designeri care au crezut că pot lucra în maniera Miró, în manieră modernă, imitînd formele dumneavoastră, fără să înțeleagă spiritul, și, mai ales, constanța acestui spirit: puterea lui agresivă de penetrație, rămasă vie în 1969. De la provocările dada, de la revista *391*, la *Ajutați Spania* din 1937, pînă la „Vitraliul" voit efemer. Pe un ecran mare, fusese proiectat, cel puțin în primele zile ale expoziției, textul manuscris pe care l-ați scris sub Catalanul cu pumnul ridicat: „În lupta actuală, de partea fascistă văd forțele perimate, iar de cealaltă parte, poporul, ale cărui imense resurse creatoare vor imprima Spaniei un elan care va uimi lumea".

Era puțin riscant.

Gestul ștergerii era deci o dublă provocare, artistică și politică.

A rămas un film, care din punct de vedere uman este un document.

Şi politic?

Merg împreună. *(Priveşte pe jos)*. Uite! Cît de frumos! Doar asta: albastru, negru şi galben. Din cauza asta atunci cînd încep să lucrez, mă dezlănţui cu furie!

14. PENTRU O ELIBERARE TOTALĂ A SPIRITULUI

Barcelona, 5 decembrie 1975, o zi după vernisajul expoziției antologice a lucrărilor lui Miró organizată la palatul din strada Montcada, unde se află galeria Maeght, la douăzeci de metri de palatul Aguilera, unde este Muzeul Picasso. Întînirea noastră urmează să aibă loc la hotelul Colon. Miró ocupă apartamentul „Miró" împodobit cu două gravuri executate de el: apartamentul „geamăn" al hotelului este apartamentul „Picasso". Vizavi de hotel, se află catedrala, în fața căreia, duminica, se formează grupuri de dansatori de sardană, barcelonezi de toate vîrstele, despre care nu știi să spui dacă îi reunește draogstea pentru această formă strămoșească de dans, sau voința de a dovedi persistența identității catalane. Pe aceeași parte cu hotelul, sediul Ordinului arhitecților pentru care Picasso a desenat o „sardană" realizată în beton.

G.R. Vă aflați din nou la Barcelona, la hotel, dar ca un călător. Rădăcinile dumneavoastră catalane le-ați lăsat la Montroig și Palma. Îmi închipui că v-a fost greu să părăsiți pasajul del Credito, unde v-ați născut — există deja o placă care amintește aceasta — locul unde ați muncit atît de mult.

Într-adevăr, a fost greu. Dar locul devenise nesănătos, era foarte umed.

De opt ani nu avusese loc aici nici o mare expoziție care să vă reprezinte, iar asta, în care se pot vedea pînze foarte vechi, este anunțată sub două nume: *Un cami compartit Miró-Maeght* [1].

Nu eu am ales acest titlu, Maeght a avut această idee, și prietenii mei au găsit-o bună: „drumul în doi".

Asocierea, pe afiș, a pictorului și a celui care-i negociază tablourile nu vă deranjează?

Nu, pentru că nu e vorba de un comerciant; este un prieten, și un om foarte, foarte curajos. M-a ajutat mult. De exemplu, această gravură mare pe care o vezi aici, este de neînchipuit cîtă trudă reprezintă ea, ca să obțin presele, ca să fac imprimările. De neînchipuit.

Un artist ca dumneavoastră are încă nevoie de sprijinul unui negustor.

Da, evident. Pentru turnarea bronzului, de exemplu. Și nu e vorba doar de bani, este vorba de toată baza tehnică.
Și în afară de asta, chiar pentru a vinde o pînză am nevoie de ajutor; nu este treaba mea să primesc lumea.

Interveniți la fixarea prețului?

Nu, nu. În schimb pentru lucrările astea am spus: „Bătrîne, trebuie să tragi tare. Nu trebuie să le dai pe nimica toată!" Din punct de vedere moral, mai ales.

Din punct de vedere moral?

Nu doresc ca un imbecil oarecare să aibă o lucrare pe nimica toată!

---

[1] „Un drum în doi Miró — Maeght" (în limba catalană în text, *N. tr.*).

În notițele dumneavoastră vechi am citit: „Nu-mi plac burghezii, dar trebuie învățați să respecte ce fac artiștii.“

Exact: să respecte.

Dar cînd spuneți „nu pe nimica toată“, cine credeți dumneavoastră că este eliminat prin bariera financiară? În curînd, numai muzeele vor putea, și nu e sigur, să cumpere lucrările anumitor pictori. Și poate că tocmai asta doriți.

Da, desigur, marile tablouri. Dar știi bine că muzeele n-au nici ele bani.

Să luăm un exemplu semnificativ. *Obiectul amurgului*, care i-a aparținut lui Breton, a fost vîndut de soția lui Muzeului de Artă modernă din Paris. Dacă prețul, pe care nu-l cunosc, ar fi fost mai puțin ridicat, poate că ar fi fost cumpărat de un particular și, fără îndoială, nu l-am mai fi revăzut niciodată.

Posibil ... Dar mă cam îndoiesc, totuși, ca un particular să cumpere un obiect de genul ăsta, care este puțin bizar ...

Vreți să spuneți că există un fel de rezistență la colecționari, și că ei nu cumpără decît tablouri de Miró cuminți?

Mai mult decît cuminți ... Dacă are un suport bun, o pînză bună etc., atunci merge. Am executat o altă lucrare, cu o pălărie melon și un papagal împăiat: Pierre Matisse n-a vîndut-o, a dăruit-o Muzeului de Artă Modernă din New-York.

Fiind expus, acest papagal invandabil atrage spre vitrina lui o mulțime de priviri, mai mult interesate decît scandalizate. Muzeul l-a acceptat. Cumpărătorul însă a fost timorat.

Da. Așa cum îți spuneam, un domn cumpără o pînză așa cum ar cumpăra o cravată; trebuie să fie dintr-o țesătură bună. De exemplu, în cazul picturilor pe carton stăruie o oarecare neîncredere. Persistă încă acea prejudecată; e foarte clar. Pentru guașe de asemeni sînt îndoieli. Și-apoi intervine aspectul „moral": în ceea ce privește nudurile lui Renoir, dacă sînt din față costă mai ieftin decît din spate ... Sînt o mulțime de istorii de genul acesta.

Mai mult decît o garanție de rezistență, pînza constituie o ultimă legătură cu pictura „clasică". Ea furnizează un obiect liniștitor. Pe strada Montcada, am fost impresionat de o *Maternitate* în guașă și creion pe hîrtie. Astfel această lucrare poate trece drept mai puțin reușită ...

Pentru mine, este același lucru.

Același lucru cu o pînză izolată și o pînză care face parte dintr-o serie pe o temă comună? Pînza izolată poate ...

Nu, nu, sînt realizate în aceeași stare de spirit. Cîteodată lucrez la o serie, altădată la o lucrare unică. Asta e. Este o lucrare care poate fi rezultatul unei serii precedente, sau care poate precede o lucrare viitoare.

Ați revăzut pînzele din 1917, 1920, 1925: *Nord-Sud*, care amintește de Pierre Reverdy, *Natură moartă cu iepure*, *Siesta*, care marchează etape atît de viguroase, atît de contrastante ale muncii dumneavoastră ...

Pentru mine e foarte emoționant. Nu vorbesc din punct de vedere al picturii. Ci din punct de vedere omenesc.

Anumite pînze nu le-am văzut de patruzeci de ani, pînze care au fost scoase din nou, acum.

Cînd cineva achiziționează una din pînzele dumneavoastră, vedeți în această achiziție un indiciu că ar exista ceva comun, de ordin intelectual sau afectiv, între dumneavoastră și acel cineva?

Da, la un moment dat, dacă cineva cumpără o pînză de-a mea, îmi spun: „Are curaj individul ăsta!" Dar nu despre asta e vorba acum ... Acum, ceea ce mă dezgustă puțin este individul care cumpără pînza ca plasament de capital. Asta mă dezgustă. Și asta se întîmplă frecvent. Din fericire, oamenii care cumpără o pînză o donează mai tîrziu, unui muzeu. Se întîmplă din ce în ce mai des. Asta este foarte bine. Și se practică din ce în ce mai des. Că o fac din cauza impozitelor, sau din nu știu ce cauză, mi-e egal. În orice caz prefer ca o pînză să fie într-un muzeu decît în sufrageria sau salonul unui financiar oarecare.

„Trebuie arse muzeele!" strigau în gura mare suprarealiștii. Dumneavoastră n-ați strigat? ...

Nu. Niciodată. Era naiv, copilăresc. Trebuie văzut ceea ce se află la Luvru!

„Asasinați pictura", nu înseamnă arderea muzeelor.

Nu, era vorba de ceva dinlăuntrul picturii, ceva ce trebuie distrus. Pictura ajunsese la un stadiu de putrezire interioară totală, asemeni unei femei de stradă.

La ce pictură vă gîndiți? Existau o groază de pictori la Barcelona, în jurul anilor 1900—1910. Din nou, lumea se interesează foarte mult de ei.

Într-adevăr. Și am un mare respect pentru unele din aceste tablouri.

„Putreziciunea ..."

Pictura care era înțepenită, împiedicată, stagnantă fără nici o ieșire. Apusul soarelui, de exemplu. În schimb, pe măsură ce îmbătrînesc, mi se pare din ce în ce mai important un Raimon Casas. Am un mare respect pentru Casas.

Ce părere au avut profesorii dumneavoastră cînd au văzut ce-ați lucrat între 1920—1925?

Gali, da, a văzut. A spus: „Ăsta ajunge departe!" Îmi înțelegea și îmi urmărea opera.

La expoziție se poate vedea tabloul acela din 1925, intitulat *Pictură*, monocrom, în întregime albastru. Nu ați fost dumneavoastră însuși puțin surprins de propria dumneavoastră îndrăzneală?

Nu. Îmi aduc foarte bine aminte cînd am pictat acest tablou, în strada Blomet. Îmi aduc aminte foarte bine că ideea mi-a venit în metro: am scos ziarul din buzunar și am desenat asta într-un colț.

„Asta"? Ce înseamnă pentru dumneavoastră?

Nu aveam nici un fel de idee precisă. Mi-a venit doar această idee: un cerc, o linie albă pe un fond albastru și uite unde m-a dus asta. Chiar și acum: ți-am arătat la Palma tablouri în care n-am făcut decît un cerc pe un fond albastru.

Ați ajuns la acest cerc pe un fond albastru din cauza emoției, a unui lucru văzut?

Este un lucru pe care l-am simțit instantaneu în metro. Am avut ideea aceasta. În schimb, pentru *La Fornarina* ideea mi-a venit la Luvru, văzînd *La Fornarina* lui Rafael. Am plecat de la forma corpului. Da, i-am șters privirea și fața;
 dar am făcut o construcție ca o mare frescă,

Ați uitat portretul de femeie?

Era mai degrabă plastic. În acel tablou de Rafael, era poate o obsesie personală ... dar atîta tot ...

Vă aduceți aminte că, la Palma ne-am oprit în mijlocul unei discuții asupra senzualității în lucrările dumneavoastră? Toate lucrările dumneavoastră sînt teribil de senzuale, o senzualitate care rămîne. Poate mai mult chiar decît cele ale lui Picasso.

Cele ale lui Picasso sînt poate mai eroticc. Pentru mine cînd fac un trup mare de femeie, e ca și cum ar fi o zeiță, cum ar fi nașterea umanității.

Dar cînd totul este ca un păianjen, care pare gata să înhațe, să devore ...

Senzația asta dc păianjen de care vorbești o dă mai curînd părul. Se aseamănă cu păianjenii și gata îi dă un aer de răutate.

Sîntem departe de zeița fecundității.

Este o fecunditate, dar care e totuși amenințătoare.

Dar de ce este așa?

Ah, asta ... Se întîmplă fără voia mea ... Vezi bine cum este omenirea, mereu amenințătoare, peste tot la dreapta și la stînga, deasupra și dedesubt, sîntem amenințați din toate părțile.

Un fel de amenințare generală apasă asupra omenirii. Fără să mă gîndesc, evident, la ea în momentul în care lucrez.

Deci între bărbat și femeie nu cxistă înțelegerea erotică ?

Nu, nu există lucruri erotice.

Breton v-a vorbit, despre asta, el, profetul femeii protectoare, meditatoare ...

Nu, nu. Cred că Breton nu înțelegea asta.

Reprezentare a erotismului sau semnal al faptului că orice pînză, orice operă este erotică, mirarea unei mișcări naturale?

Mai mult decît o mișcare naturală, dacă fac un trup mare de bărbat, asta este ceva sfînt pentru mine. Nu este erotic, este ca sămînța unui arbore care crește sub pămînt, ploaia face să se dezvolte sămînța și așa ia naștere copacul. Este nașterea unui copac. Pentru această naștere, trupul bărbătesc îmi apare în modul cel mai spontan, asta da.

Trupul masculin are, în general, o legătură, este prins, în timp ce trupurile feminine pe care le pictați traversează pînza de colo, colo, ca niște păsări nocturne, negre și roșii.

Este adevărat. În privința culorii, în principiu partea roșie reprezintă trupul feminin, iar partea neagră trupul masculin.

O imagine realistă devine simbolică?

Nu, nu simbolică. Ai remarcat că, în litografia aceea mare de acolo, nu exista decît o formă roșie. De ce a dispărut negrul, asta nu știu.

În schimb mi-o spuneți. Acest trup își are originea foarte veche în *Familia*. În momentul în care se formează, există în partea dreaptă o fereastră ocupată în întregime de un ochi.

Adevărat, acest trup apare pentru prima oară în *Familia*. Cît privește ochiul, știi că atunci cînd pictam *Pămînt arat*, am pus un ochi și o ureche, ochiul care vede tot și urechea care aude tot.

Este un ochi general. Acum, urechea a dispărut cu totul din lucrarea mea. Ochiul nu, ochiul a rămas constant. Urechea este în întregime simbolică, ochiul, cîtuși de puțin, este un lucru foarte obiectiv, care vede. Pînza se uită la spectator.

Ultimele dumneavoastră gravuri înfățișează personaje care au aerul că așteaptă. Ca și cum ar fi figuri emblematice ale operei dumneavoastră actuale în fața unui viitor deschis. La un moment dat, Picasso a reprezentat *Pictorul și modelul său*, apoi serii erotice și, în fine, *Personaje din Avignon*, ca tot atîtea ieșiri diferite. S-ar părea că dumneavoastră, în mod constant, ați vrut ca opera dumneavoastră să aibă două versante: unul îndreptat spre dumneavoastră — care vă privește, de care n-am vorbit decît tangențial — iar celălalt versant îndreptat spre ceilalți, pentru o eliberare colectivă, cu dorința de a „deranja", cum spuneați, ca și Char.

Așa este, e adevărat. Foarte clar. Cred că am făcut cîte ceva pentru libertate.

Astăzi Franco e mort de cincisprezece zile.

Nu mă simt niciodată în largul meu. Niciodată. Dar, în orice caz, de la moartea lui Franco există o ușă întredeschisă. Cel puțin se poate respira un pic. A și început să nu se mai pomenească de el. Dar aici, atenție! Trebuie să vorbim mereu de franchism, de fascism!

Ce vi se pare cel mai important în ceea ce ați făcut împotriva franchismului în această lungă perioadă?

Lucrările libere și violente.

Lucrările înseși, sau acțiunile publice?

Operele înseşi, prin violenţa şi prin sensul libertăţii. Asta i-a impresionat pe oameni, o simt acum foarte limpede.

Manifestaţiile la care aţi luat parte au avut un răsunet mai mare şi datorită numelui dumneavoastră. De exemplu, toate ziarele din lume au scris că aţi fost la Montserrat şi ştiaţi că numele dumneavoastră va atrage atenţia asupra Montserrat-ului. Pentru asta v-aţi dus acolo.

Nu m-am dus pentru asta, ci pentru că am simţit nevoia să mă duc fără nici un gînd ascuns pentru publicitate.

Nu vorbesc de o preocupare personală pentru publicitate, evident. Ci de conştiinţa că gestul dumneavoastră măreşte audienţa acţiunii acelor intelectuali şi artişti care s-au închis în mînăstire în semn de protest împotriva lui Franco.

Aşa este. Şi aceşti protestatari nu şi-au ţinut gura. Unii au spus că am ajuns acolo neştiind că este vorba de o afacere politică. Am publicat o dezminţire, pentru a restabili adevărul pe care anumiţi oameni vroiau să-l ascundă. Ceea ce am făcut am făcut în deplină cunoştinţă de cauză.

Mereu ca urmare a acelei idei, vechi de cincizeci de ani, conform căreia Miró este un inocent, sau cel puţin un naiv.

Într-adevăr, această reputaţie mă deranjează foarte mult. V-am vorbit de lenea minţii, asta e, oamenii nu au forţa de a înţelege ceea ce sînt alţii ... Această imagine care şi-au făcut-o despre mine este superficială.

În afară de *Ajutaţi Spania*, de *Secerătorul* şi de „Vitraliul" arhitecţilor de care am vorbit,

nu v-aţi gîndit să dublaţi şocul operei dumneavoastră, să faceţi lucruri mai directe, mai clar angajate, aşa cum a făcut Picasso gravînd *Visul şi Minciuna lui Franco* ...

Visul şi Minciuna lui Franco era un lucru posibil pentru Picasso, pentru că el era un descriptiv, în timp ce eu ... La mine, toate personajele sînt groteşti. Într-adevăr, acesta s-ar putea să fie Franco. Încep un personaj fără să mă gîndesc la Franco, şi cînd termin, pot spune: „acesta este Franco". Clar.

Pe vremuri, nu toate personajele dumneavoastră erau groteşti.

Pentru că am devenit din ce în ce mai mult un om al revoltei. Din ce în ce mai mult, mă revolt împotriva lumii aşa cum e ea.

Aspectul dumneavoastră jovial ...

Acest aspect jovial de care vorbeşti e ca vesta pe care o purtăm. Mă ajută să mă relaxez. Cînd mă aflu în atelierul meu, şi asta se întîmplă majoritatea timpului, şi mereu singur, sînt foarte violent, dar cînd ies, mă destind.

În timpul pe care l-am petrecut împreună în atelier, de fiecare dată cînd închideaţi uşa în urma noastră, aveam sentimentul că nebunul, dezlănţuitul ...

Un dezlănţuit, iată ! Un om din ce în ce mai dezlănţuit ! Şi care nu arată nimic în exterior. Furie, într-adevăr.

Eleganţa dumneavoastră de dandy era faimoasă în 1925, eraţi mereu pus la punct.

N-o făceam anume. Îmi place să fiu proaspăt ras, altfel nu mă simt bine, nu mă simt în largul meu.

Calder — Sandy — poartă mereu o cămașă roșie, Picasso purta pantaloni de circ, adora mascarada, dumneavoastră costume bine croite, cămăși frumoase și discrete, o eleganță britanică, care nu lasă să transpară nimic din „Pictor"; mai curînd președintele unui consiliu de administrație — în ceea ce privește hainele, nu vorbesc de privire ...

(Rîde). Mai mult decît un om de afaceri, un bun tată de familie.

În atelierul dumneavoastră, altădată extrem de curat, picturile cu resturi și murdării sînt inimaginabile. Există o distanță mai mare, puțin japoneză, sau de dandy, între asemenea pînze și dumneavoastră, ca în *Peisaj cu măgar*, lucrat cu pensule fine, avînd rolul unor filtre. Acum revolta vă împinge să folosiți mîinile cînd e vorba de lucruri.

Așa este, cu mîinile mele. Ai văzut ce pensule întrebuințez! Dar am întotdeauna cîteva pensule mici din păr de jder fiindcă uneori execut lucruri foarte fine, dar întotdeauna corelate de trăsăturile brutale. Odată cu revolta care se amplifică am nevoie să mînuiesc lucrurile. Da, ăsta este cuvîntul exact, a mînui. Cînd litografiez, stau culcat pe jos, pun mîinile în cerneala litografică. Mă mînjesc tot. Îmi place să fiu mînjit. Nu pot lucra îmbrăcat așa cum sînt acum. Cobor în atelier cu pantofi vechi plini de culoare, sînt ca un tablou încălțările mele, și costumul de lucru este înstelat tot de pete de culoare. Trebuie să-mi vîr labele în cerneluri, în culori, sau în orice ar fi.

De curînd, vorbind de Picasso, ați subliniat că era descriptiv, pe cînd dumneavoastră nu sînteți cîtuși de puțin. Vă gîndiți că operele dumneavoastră și ale lui corespund la două mișcări fundamentale și opuse: să ții la obiecte, chiar dacă forma este frîntă, ca la Picasso; sau să reții intensitatea, ca la dumneavoastră?

Două mişcări complementare care fac să fie nevoie în acelaşi timp şi de una şi de alta, care te pot face să le simţi pe amîndouă ca „necesare“?

Da, dacă e vorba de cineva inteligent şi sensibil.

Nu v-aţi întrebat niciodată dacă Picasso era mai accesibil decît dumneavoastră şi din cauza asta influenţa lui e mai puternică?

Ba da. Ţi-am vorbit de acea abilitate diabolică a lui Picasso; asta-i impresionează pe oameni. Cineva care a venit să vadă expoziţia mea s-a dus şi la Muzeul Picasso; a fost uluit de ceea ce făcea Picasso la zece sau doisprezece ani. Evident, este diabolic! De exemplu, acea muribundă înconjurată de doctori! Avea doisprezece sau treisprezece ani cînd a pictat tabloul! Este fantastic!

Admiraţi acest soi de meşteşug şi, după cum mi-aţi spus, vă felicitaţi de a nu fi fost înzestrat cu această virtuozitate.

Sînt foarte mulţumit de această lipsă de virtuozitate, ea m-a împins la revolta cu care mă exprim. Uşurinţa, poate, ar fi micşorat această violenţă.

Cu dumneavoastră începe o manieră în pictură care nu datorează nimic nici virtuozităţii, nici imaginii.

Am oroare de virtuozitate şi de imagine. Mai ales de virtuozitate. Chiar în afara picturii, pentru mine, un copil precoce este întotdeauna ceva foarte îngrijorător. Este cum se spune „un elev bun.“

În anii '20, virtuozitatea ...

Da, dar am ajuns la această virtuozitate după o suferinţă, o mare suferinţă tehnică şi fizică.

A fost greu, mi-a trebuit o voință foarte puternică.

Pentru a găsi coerența stilului?

Exact. Am să-ți dau un exemplu. Pentru a realiza desenul urechii din *Carnavalul Arlechinului*, a trebuit să lupt. Îmi trebuia o ureche, acolo. Dar nu-mi trebuia o ureche bine desenată, trebuia să fie întîi o ureche și în același timp o forță de expresie.

Dacă ați fi fost un virtuoz, ați fi știut să desenați o ureche, cu riscul de a desena o ureche moartă?

Da, asta mă deranjează, trecerea prin desenul perfect. Nu la lucrările vechi, care au o altă forță de expresie.

Imaginați-vă că pînzele dumneavoastră vor fi descoperite peste trei mii de ani: ce gînduri v-ați dori să stîrnească atunci?

Să se înțeleagă că am ajutat la eliberarea, nu numai a picturii, ci și a spiritului oamenilor.

Eliberare ... Dar puterile politice sînt întotdeauna gata să-i oprime pe artiști. Și dumneavoastră, care sînteți un pictor celebru, sînteți cu atît mai expus. Din punct de vedere anecdotic, mi-ați povestit că Juan Carlos, vecinul dumneavoastră la Palma, fiind acolo, și-a dorit să vină să vă vadă. Cum îl primiți pe Juan Carlos? Obligat fiind de politețe ...

Ca pe un vecin care dorește să mă vadă, ca pe domnul din față.

Vă amuză sau vă jenează să-l vedeți privind tablouri care acuză exact ceea ce reprezintă el? Ce legătură, dacă nu contradicție este între

un rege al Spaniei și *Păsările de pradă se năpustesc asupra umbrelor noastre?*

Dincolo de orice, pentru mine el poate fi un tînăr care vrea să vadă ce fac eu. Și apoi, asta ar putea avea vreun efect asupra lui, l-ar face să gîndească, da, l-ar influența, poate.

Oamenii politici trăiesc, în general, înconjurați de lucrări vechi.

Într-adevăr, e mult mai comod pentru ei, mai confortabil. În timp ce dacă ar vedea lucruri care să le gîdile urechile, totuși asta ar putea duce la ceva.

Noi am avut în Franța un președinte care se pretindea partizanul artei moderne, același care din „modernism" începuse să sacrifice Parisul de dragul mașinilor. El a lansat ideea centrului artistic Beaubourg.

Beaubourg în mod inconștient m-a neliniștit puțin. Nu știu cîtuși de puțin unde va duce asta. Da, instinctiv. Ca și politica culturală care riscă întotdeauna să facă lucruri, lucruri cadaverice. Funcționarii din cultură sînt mult mai deschiși ca altădată. Dar nu știu dacă pot descoperi ceea ce este cu adevărat viu.

Dumneavoastră nu ați avut vreun ajutor ...

Nu, nici unul.

În afară de cel dat de cîțiva snobi. Îmi aduc aminte că Prats spunea: „Snobismul trebuie întotdeauna elogiat." Acei snobi auriți v-au permis, în definitiv, să faceți ceea ce ați făcut, chit că nu era făcut pentru ei ...

Da, înainte a fost greu. Ți-am spus că muream de foame cînd am pictat *Carnavalul Arlechinului.*

A fost anul cel mai rău. Şi eram incapabil să fac altceva, o meserie manuală sau artizanală într-un alt domeniu. Dar am comparat întotdeauna această suferință cu cea a atletului care își întărește mușchii; trebuie să vîslești contra curentului pentru a-ți întări mușchii. Dacă apa te duce, efortul dispare. A fost o suferință, solitară, foarte solitară. N-am vorbit, niciodată, nimănui de ea, am păstrat asta pentru mine, mi-am ținut gura.

Nu ați vorbit niciodată ...

Mai curînd, nu m-am exteriorizat niciodată.

Aveți sentimentul că în acest dialog v-ați exteriorizat mai mult?

Da, ai scos și pielea de pe mine. Simți întotdeauna dacă poți sta de vorbă sau nu cu omul din fața ta. Nu spun asta ca să te măgulesc, ci pentru că am simțit că se poate vorbi cu dumneata, ca și cu Jacques Dupin și toți ceilalți prieteni ai noștri.

Mi-ați fi putut spune: „Confidențele mele se află în pictura mea."

Da, evident. Dar totuși, la un moment dat, trebuie să te exprimi prin cuvinte. Şi pictura mea nu este cîtuși de puțin un jurnal secret. Este o forță de atac care se exteriorizează.

NOTE

Capitolul 1

1. André Breton *Les Constellations (Constelațiile)*
În anii 1940—1941, la Varengeville, la Palma, la Montroig, Miró pictează o serie de 23 de guașe, fiecare avînd titlul ei, dar regrupate sub titulatura globală de *Constelațiile.* Ulterior, *Constelațiile* au devenit o lucrare trasă în 244 exemplare, cuprinzînd reproducerile cu șablonul ale guașelor lui Miró, însoțite, (cu excepția uneia, situație explicată aici de artistul însuși) de 22 de „proze paralele" scrise de Breton în 1958 și precedate de o prefață. În această prefață, care nu a mai fost retipărită decît trunchiat, inclusiv în *Le Surréalisme et la peinture (Suprarealismul și pictura)*, Breton scria:

„Figurile acestea sensibile, legate foarte sus pe deasupra noastră, și a căror bruscă strălucire va îndepărta vîntul sfîșietor și noaptea neagră, sînt propriile noastre constelații.

Nu, condiția artei (de mare aventură și de descoperire) n-a fost nicicînd mai precară ca în Europa din acea vară a anului 1940 în care zilele puteau părea a-i fi numărate. Persecuțiile care se abătuseră cu ani înainte în teritoriile din est, unde au reușit practic vorbind s-o nimicească, au ajuns să rupă zăgazul ce li se opusese. Se știe că distrugerea unei atari arte, produs și generator de libertate, ocupă un loc considerabil în preocupările năvălitorilor și Statul paternalist care s-a născut din înfrîngerea militară e desigur gata să urmeze aceeași linie. Oare nu vom asista, ca în celălalt război, cînd presiunea a fost mult mai mică, la o defecțiune a celor mai mari artiști (abandonarea pozițiilor lor avansate, refugiu în aliniere, chiar și « neoclasicism » etc) ? Spre cinstea unei noi generații de artiști, să ne grăbim să spunem că nu se va întîmpla nimic și că în privința aceasta Joan Miró ne oferă unul dintre cele mai strălucite exemple de *caracter.*

Rezistența lor pe planul acesta se întîlnește cu cealaltă în ceea ce privește scopurile superioare și nu e mai prejos de ea nici în ceea ce privește necesitatea, nici în ceea ce pri-

veşte nobleţea" (A. Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1965, pp. 262—263).

2. Extrase din catalogul de prezentare al galeriei Pierre din Paris.

„La ce serveşte o prefaţă de catalog?

Cel mai adeseori nu la mare lucru. Într-adevăr, aproape niciodată amatorii nu se decid să cumpere vreun tablou pentru că un prieten al celui care expune, solicitat chiar de acesta, a redactat o sută cincizeci de rînduri pentru a demonstra că eroul său e superior lui Cimabue. Există tot soiul de prefeţe. Cele scrise din camaraderie, din complezenţă, în care autorul nu prea ştie ce să spună, cele scrise cu sinceritate, din tot sufletul. Aş putea cita pe cutare sau cutare dintre confraţii mei — distinşi, bineînţeles — care compun prefeţe ce ar putea fi schimbate între ele, căci se potrivesc atît lui Legoût-Legrand cît şi lui André Lhote. Confratele acesta, foarte spiritual, evită cu grijă să vorbească despre pictură şi, oare, Dumnezeule, greşeşte, fiind atît de prudent?

În clipa de faţă se află la galeria domnului Pierre (din strada Bonaparte nr. 13) vreo douăzeci de pînze de un tînăr colorist spaniol sau portughez, cu numele de Miró. Pînzele lui sînt comentate de un tînăr scriitor care recomandă lucrările amicului său în următorii termeni:

« Într-o bună zi, pe cînd mergeam pe Champs-Elysées, un domn obez, decorat cu Legiunea de onoare şi cu Laurii academici, m-a oprit şi m-a întrebat politicos: Domnule, aţi putea să-mi spuneţi unde se află arborele care face sardele?

I-am mărturisit că nu ştiu şi i-am enumerat diversele specii de arbori pe care le cunoaşteam: cel care face cîrnaţi, cel care face clanţe, cel care face oţet, cel care face husarii morţi, cel care face batiste fluturînd în semn de adio, cel care face preoţi, cel care face biciclete, cel care face gaz, cel care face ochelari şi încă mulţi alţii ... dar la fiecare, dădea din cap în semn de negare; şi, pentru că insista: Vreau să văd arborele care face sardele! L-am trimis la Juan Miró care are undeva o plantaţie preţioasă de arbori misterioşi care intonează simfonii eroice la înmormîntări şi marşuri nupţiale atunci cînd regele vreunei Bulgarii este decapitat de un copil de doisprezece ani în cursul unei plimbări sentimentale».

Şi textul continuă tot aşa vreo două pagini, vorbindu-ne apoi « de rîndunelele care au vestit descoperirea Americii», « de un măgar care refuză să mai tragă pentru că i s-a refuzat ultima binecuvîntare », « de o cremene unită cu o muşcată » etc. Tot soiul de glume, în fond destul de ieftine, şi de care tînărul autor trebuie să fie tare mîndru

M-am dus să văd tablourile domnului Miró.

Corespund destul de exact cu mofturile pseudoliterare ale amicului său. Putem vedea o ureche în mijlocul unui peisaj, o lampă cu spirt în vîrful unui copac etc. E ceva greoi, trist şi demodat. Şi tot aşa cum cremenea, muşcata şi arborele care face batiste ale prozatorului sînt mult mai uşor de inventat decît o pagină de Proust, lămpile cu spirt şi urechile

tînărului Miró sînt infinit mai ușor de pictat decît un mic nud de Renoir.

Am asistat recent la vernisajul nocturn al domnului Miró al cărui talent este evident și care, din pictor rustic a devenit un soi de toreador ipohondru și care, de-acum înainte să îngroașe legiunea pictorilor fanteziști cu o unitate pe care am fi dorit-o dedicată unei creații mai evident lizibile."

VERNISAJ

Se anunță pentru seara aceasta, la miezul nopții, vernisajul expoziției lui Joan Miró, la galeria Pierre, în strada Bonaparte. Invitația, însoțită de o notiță a lui Benjamin Peret asupra picturii lui Joan Miró, este semnată de suprarealiștii noștri: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault etc. etc.

CUTIA CU CULORI

Vineri seara, vernisajul expoziției pictorului suprarealist Joan Miró a fost dintre cele mai strălucite. Între miezul nopții și orele două pașnica stradă Bonaparte a fost transformată în bar. Cele două săli arhipline s-au revărsat în stradă. S-a băut șampanie pe trotuar. Toți suprarealiștii se aflau de față: André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault, Benjamin Peret, Robert Desnos, Mathias Lübeck, Michel Leiris, Max Morise, Roland Tual, Francis Gérard. În decurs de două ore, sălile au fost parcurse de mai bine de cinci sute de persoane, printre care vom cita la întîmplare: ducesa de Clermond-Tonnerre, contele Elie de Gaigneron, miss Nathalie Clifford-Barney, doamna Drieu-Jéramac, Chadourne, Marcoussis, Max Ernst, Fels, Léon-Pierre Quint, Cail, Einstein, precum și Alteța Sa Regală prințul Eugen al Suediei."

MICI RĂUTĂȚI

„La galeria Pierre: Joan Miró

Douăzeci de suprarealiști au semnat invitația la vernisajul expoziției Joan Miró, care nu mai e o manifestare, ci un manifest.

Înainte de toate, țin să mă mențin exact pe poziția mea. Sînt cu mai bine de doisprezece ani mai în vîrstă decît suprarealiștii. Or, dacă stă în puterea unui om mai vîrstnic să facă efortul de a-i înțelege pe cei care vin după el, este, dimpotrivă, puțin ridicol ca din simpla dorință de a fi la zi să se extazieze cu orice preț în fața celor mai tineri. Toată lumea cunoaște povestea acelui pictor, dealtminteri lipsit de valoare, contemporan cu impresioniștii și care cochetează cu reprezentanții celor mai recente școli artistice. Aceștia din urmă au făcut greșeala de a răspunde avansurilor lui, dar și-au primit din plin pedeapsa pentru aceasta. Pictorul în chestiune le-a făcut portretul ... Și, drace, i-am putut vedea în sezonul trecut.

M-am uitat la ceea ce expune domnul Joan Miró. Am făcut-o în mod conștiincios, dar nu fără o anumită rezervă

și mi-am revenit, după efort, gîndindu-mă la numele unui Breugel, al unui Peter Bosch, al lui Rousseau Vameșul, și al multor altora ...

Căci domnul Joan Miró nu a rămas neatins, cel puțin fragmentar, de unele influențe. Drace! Iată un suprarealism susținut de multe reminiscențe! Cît despre rest, n-am înțeles mare lucru. Am slăbiciunea de a crede că artiștii cei mai moderni dintre contemporani nu au absolut nici o nevoie de procedee de ultimă oră, Le e de ajuns spiritul sau sensul acestor vremi ... Ceea ce, dealtminteri, e mai greu.

Numai că afirmarea prea serioasă a propriilor mele teorii nu mi se pare la locul ei aici."

Louis-Léon Martin

Aceste tăieturi din presă care mi-au fost comunicate în mod prietenesc de Albert Loeb sînt, cu o unică excepție, lipsite de indicații asupra autorului și originii. Luate ca atare, ele traduc (foarte) bine ecourile unei prese obișnuită să discrediteze noutatea cu argumentul „deja-văzutului" atunci cînd îi e insuportabilă noutatea însăși.

3. „Noi sîntem palma ..."

În *Comment j'ai écrit certains de mes livres (Cum am scris unele din cărțile mele)* Raymond Roussel povestește în felul următor acest episod: „În timpul actului al II-lea, unul dintre adversarii mei a strigat celor care aplaudau: « *Hardi la claque* », Robert Desnos i-a răspuns: „*Nous sommes la claque et vous êtes la joue*". Cuvîntul a avut succes și a fost citat de diverse ziare. (Observație amuzantă, schimbînd *l*-ul în *j*, obținem: „Nous sommes la claque et vous êtes jaloux", frază care n-ar fi fost lipsită de o anumită îndreptățire.) [1]

Capitolul 2

1. Disputa în legătură cu *Cadavrul*.

În *Second Manifeste du Surréalisme (Al doilea manifest al suprarealismului)* (1929 — 1930), Breton, preocupat de puritatea și orientarea mișcării, luptă pe două fronturi: pentru naturalismul dialectic și pentru o atitudine politică hotărît revoluționară; împotriva celor *care dezertează*, foști prieteni, pictori și scriitori, pe care-i acuză că au pactizat cu burghezia: „Un polițist, cîțiva cheflii, doi sau trei misiți ai condeiului, mai mulți dezechilibrați, un cretin, cărora nimic nu s-ar fi opus să li se alăture cîțiva inși cu scaun la cap, duri și probi,

---

[1] Joc de cuvinte imposibil de tradus în românește și bazat pe dublul sens al cuvîntului *claque* (palmă, dar și gașcă): În prima frază sensul poate fi „Îndrăzneață e palma" dar și „Gașca e numeroasă". În a doua, sensul e altul: „Noi sîntem palma, dumneata ești obrazul". În fraza a treia, sensul e: „Noi sîntem gașca și dumneata ești gelos (*N. tr.*).

care ar putea fi numiți energumeni, nu cumva asta ar însemna constituirea unei echipe amuzante, inofensive, aidoma imaginii vieții, o echipă de oameni plătiți cu bucata, învingători la puncte? RAHAT."

Artaud, Masson, Limbour, Soupault, Vitrac, Bataille îndeosebi sînt atacați cu violență. Victimele răspund printr-un pamflet *Un cadavru*, al cărui titlu este cel pe care suprarealiștii îl dăduseră broșurii lor împotriva lui Anatole France publicată în 1924, la moartea acestui „personaj comic" (Soupault).

În *Papologie d'André Breton, (Papologia lui André Breton)* G. Ribemont-Dessaignes scrie în legătură cu acest *Al doilea manifest:* „E o culme a genului ipocrit, trădător, lingău, țîrcovnic și, ca să spun totul: a genului sticlete și popă."

Iar Jacques Prévert, în *Mort d'un monsieur* (*Moartea unui domn*) *:* „Vai, controlorul de la Palatul mirajelor, cel care rupe biletele, grasul Inchizitor, Prezidentul viselor a încetat de a mai exista, să nu mai vorbim de el."

Ediția în volum a acestui Manifest va fi prevăzută cu un tablou sub titlul *Înainte, după*, în care Breton așază față în față declarațiile elogioase făcute la adresa sa pe vremuri de către unii din foștii săi prieteni și prejudecățile lor de acum. Concluzia definitivă, în 1946, cu ocazia reeditării celui de *Al doilea manifest :* „Evenimentele recente care au găsit de aceeași parte pe toți cei la care se referă cel de *Al doilea manifest*, demonstrează că formația lor comună a fost sănătoasă și fixează în mod obiectiv limitele rezonabile ale disputei dintre ei."

Miró n-a fost direct implicat în această ceartă, după cum nu semnase manifeste sau declarații nici la data aceea nici cu cinci ani înainte. Dar prietenii săi cei mai apropiați — Desnos, Leiris, Masson, Prévert — erau cu toții în opoziție față de Breton. Convorbirile noastre cu Miró arată de partea cui înclina el.

2. Antoni Tápies, *La Pratique de l'art* (coll. „Idées", Paris, Galllimard, 1974, trad. franc. de Edmond Raillard).

Capitolul 3

1. *Parada*

„În iunie 1917, Picasso sosește la Barcelona, venind de la Madrid împreună cu trupa Baletelor rusești a lui Djaghilev. *Parada* — subiect de Cocteau, muzică de Satie, coregrafie de Massine, decoruri de Picasso — fusese pregătită la Roma și jucată pentru prima dată la teatrul Châtelet din Paris, în același an. După cum se știe, premiera a fost un mare scandal, și, pentru a potoli spiritele, a fost nevoie de întreaga autoritate a lui Apollinaire, rănit de război (care la prezentarea spectacolului a întrebuințat pentru prima oară cuvîntul suprarealism).

Decorul era alcătuit dintr-o cortină de cuvertură de mai mult de 10 metri pe 17, pe care, personajele — doi arlechini, colombina, un negru, un toreador etc. — sînt înfățișați într-un limbaj comprehensibil și care, prin unele aspecte,

amintește pe cel al epocii roz sau roz-albastră, deși mai decupate, mai concrete. Dar nu de aici pornea scandalul: el se datora unor personaje ieșite din comun, concepute într-o arhitectură cubistă, oarecum ca niște castele din cărți de joc și care aveau facultatea de a se deplasa pe scenă. Era Ménager de la Paris și cel de la New York. Picasso s-a întors atunci la Barcelona într-o stare de spirit cu totul diferită față de alte dăți: era o stare de spirit triumfală. Numele lui a depășit localismul și a devenit, pentru totdeauna, universal" (Joseph Palau i Fabre, *Picasso en Catalogne*, Barcelona, Poligrafia, 1966).

2. *Portretul unei dansatoare spaniole*

Tabloul acesta nu trebuie confundat cu *Dansatoarea spaniolă*. Primul, pictat în 1921, reprezintă o spaniolă opulentă: pieptene înalt, cîrlionți pe frunte, cercei, coliere, broderii la decolteu, totul de cel mai înalt „realism". Despre cel de al doilea „colaj-obiect" datînd din 1928, să reproducem ceea ce a scris Paul Eluard: „Cînd am reîntîlnit pe una dintre cele două femei pe care le-am cunoscut mai bine — dar oare am mai cunoscut și altele? — tocmai se îndrăgostise de un tablou de Miró: *Dansatoarea spaniolă*, tablou pe care nimeni nu l-ar putea concepe mai gol. Pe pînza neatinsă, un ac de pălărie și pana unei aripi."

Miró a dat același titlu, *Dansatoarea spaniolă*, altor trei colaje-obiecte realizate în același an. Nu mai e nevoie să precizăm că în zadar am căuta pe ele umbra dansatoarei din 1921.

3. *Secerătorul*

În numărul 4/5 din „Cahiers d'art" (1937), sub titlu *O oglindă a Spaniei* în legătură cu *Secerătorul* lui Miró la *Pavilionul spaniol al Expoziției din 1937*, scriitorul spaniol Juan Larrea scria îndeosebi: „Tot aducîndu-și poporul său îndurerat în fața pînzei, Miró a văzut răsărind pe ea un țăran cu secera în mînă, un secerător desprins printr-un curios fenomen de ordin artistic din cîntecul *Els Segadors*, imnul libertății catalane. Se află în fața noastră, închis în propria sa frumusețe incorporală, plin de armonii ca o bijuterie marină, bine ținută în adînc de alge, de meduze și de stele de mare. Căci aici vorbesc profunzimile; profunzimile mediteraneene ale luminii, exact acelea care au fost decantate în ochii lui Osiris pentru a putea răspunde delirului grecilor ușuratici și al romanilor. Profunzimile acestea în limba lor cifrată de monștri buni să servească drept tranziție de la vechiul la noul pămînt, limba aceasta adresată nimănui care se întinde ca o punte încercînd să se elibereze de legăturile de fum care înlănțuiesc viața conștiinței de indiferent ce umbră fugace. Însetat de spațiu, spectrul embrionar al omului se află pe această pînză cerînd zidurilor care-l urmăresc cheia temniței iar vîntului poziția pielii sale pusă în bernă în pragul marilor solitudini." În același număr din „Cahiers d'art" erau publicate desenele pregătitoare la *Guernica*. Numărul precedent al revistei (1/3, 1937) publicase *Victoria de la Guernica* de Paul Eluard, fragmentul unei partituri de Georges Auric pe aceeași

temă. Numărul conținea și reproducerea seriei *Visul și Minciuna lui Franco*. ansamblu de 18 gravuri realizate în ianuarie 1937 de Picasso și destinate a fi vîndute în beneficiul Spaniei republicane. Cîteva pagini mai departe, cititorul întîlnea o suită de reproduceri de lucrări de Miró datînd dintre 1917 și 1921, deschizîndu-se asupra unei lumi stăpînită doar de pace. Sentimentul acesta nu putea fi decît coroborat cu textul lui Eluard *(Nașterea lui Miró)* care însoțea imaginile: „De mine se alipesc cuvinte, pe care le-aș fi dorit în afara mea, în inima acestei lumi nevinovate care-mi grăiește, care mă vede, care mă ascultă și pe ale cărei transparente metamorfoze Miró le reflectă, dintotdeauna".

4. Muzeul Picasso.

După îndelungi tratative și după numeroase opoziții din partea autorităților de la Madrid, Muzeul Picasso a fost instalat în palatul Berenguer de Aguilar — o clădire construită între secolele al XIII-lea și al XV-lea. A fost inaugurat în 1963, în absența artistului, evident. Muzeul, îmbogățit cu un important ansamblu de lucrări ale lui Picasso din perioada barceloneză s-a extins în clipa de față în palatul vecin din strada Montcada. Pe aceeași stradă, cîteva clădiri mai departe, galeria Maeght a restaurat un palat gotic pentru a se instala în el în 1974. Continuitatea picturii catalane, de la Picasso la Tápies, este astfel materialmente asigurată pe strada Montcada, în acea „Barcelonă care, după cum scrie Morens cu ocazia inaugurării galeriei Maeght, a fost și continuă să fie unul dintre orașele cheie în formarea și conformarea a tot ceea ce se numește «artă contemporană», afirmație pe care pentru moment n-o pot justifica decît enunțînd o serie de nume: Pablo Picasso, Antoni Gaudi, Julio Gonzales, Joan Miró etc."

Asupra lui *Picasso în Catalonia*, a se vedea cartea lui Palau i Fabre, mai sus citată. Asupra lui *Miró în Catalonia* a se vedea lucrarea lui Juan Perrucho, apărută tot în editura „Poligrafia".

Capitolul 5.

1. Salvat Papasseit, *Nocturne pour acordéon (Nocturnă pentru acordeon)* tradusă din catalană de Edmond Raillard, în « Poétique de Miró » „Opus international" Nr. 58.

2. Pierre Loeb

Timp de patruzeci de ani, Pierre Loeb a fost descoperitorul a tot ceea ce era nou în pictură. La 12 iunie 1925 primea în galeria sa recent deschisă, din strada Bonaparte, expoziția lui Miró susținută de grupul suprarealist și care s-a bucurat de succesul „monden" de care am pomenit mai sus. Ceva mai tîrziu, va expune laolaltă picturi de Arp, Chirico, Ernst, Klee, Masson, Miró, Picasso, Pierre Roy (noiembrie 1925). Apoi opere de Giacometti, Dufy, Balthus sau Hélion; grupul Cobra etc. A fost prieten cu Wilfredo Lam alături de care a locuit cîtva timp în Cuba, cînd, în timpul ocupației germane, a trebuit să părăsească Parisul; a fost prietenul lui Antonin

Artaud ale cărui desene le-a expus. Pierre Loeb a fost primul care a vîndut opere de Miró. (Asupra lui Pierre Loeb a se vedea studiul lui Jean-Jacques Lévèque apărut în revista „Cimaise", nr. 82.)

Capitolul 6

1. Picasso

„E cert că începînd din 1926 se văd apărînd motive și teme al căror echivalent îl regăsim la pictorii suprarealiști: forme confuze, „umanoide" sau amibiene, atît de fluide încît se pretează la echivocuri și la metamorfoze, la explorarea lumii organice, la confuzia dintre animat și inanimat etc. Te duci cu gîndul la « buricele » lui Arp, la desenele automate ale lui Masson, la osemintele lui Tanguy (care sînt mai tardive), la Max Ernst din *Porumbei* și din *O noapte de dragoste.* Toate aceste apropieri nu sînt foarte convingătoare și aproape că nu se poate „afirma" decît despre Miró, așa cum face André Breton, că „influența sa asupra lui Picasso a fost hotărîtoare." Picasso îl cunoștea foarte bine pe Miró, care venise să-l vadă îndată după sosirea sa la Paris în martie 1918 (corect: 1919) și nimic nu ne împiedică să presupunem că a privit, cu multă atenție o serie de pînze precum *Cap de fumător* din 1925; *Mînă prinzînd o pasăre* din 1926, precum și ansamblul peisajelor și figurilor pictate la Montroig în cursul verii aceluiași an. Plajele lui Picasso nu sînt foarte departe de cele ale lui Miró și în opera sa din anii 1925—1933 regăsim adesea schematismul și exagerările anatomice din *Personaj aruncînd cu o piatră într-o pasăre,* ochiul unic și gura animală din *Dansatoarea spaniolă* din 1921. Numai că influența nu se exercită într-un sens unic și n-am mai sfîrși făcînd socoteala a ceea ce Miró datorează lui Picasso." (André Fermigier, *Picasso,* coll. Livre de poche, 1979, pp. 194—195.)

Capitolul 8

1. Marcel Duchamp

În 1946, în catalogul „Societății anonime", colecție de lucrări moderne, în clipa de față depusă la Universitatea din Yale, Duchamp îl prezintă pe Miró în felul următor:

„Miró artistul a ajuns la maturitate în clipa în care se încheia Marele Război. Odată cu sfîrșitul ostilităților, a sunat și sfîrșitul tuturor noilor concepte artistice de dinainte de război. Un poet tînăr nu mai putea să debuteze ca futurist sau cubist, iar Dada era, în epocă, singura manifestare importantă. Miró a început prin a picta scene agricole din zona Barcelonei, regiunea sa natală. Deși realiste în aparență, aceste prime tablouri erau caracterizate de un sens marcat al intensității ireale.

Cîțiva ani mai tîrziu, a venit la Paris și s-a aflat printre dadaiștii care efectuau pe atunci deplasarea spre suprarealism. În ciuda acestor contacte, Miró s-a ținut departe de orice influență directă și a expus o serie de pînze în care forma

era subordonată unui cromatism accentuat și exprima o nouă cosmogonie bidimensională fără vreo legătură cu abstracția.

A executat de asemenea cîteva construcții în legătură directă cu suprarealismul, dar adevărata sa personalitate s-a exteriorizat în jocul elementelor colorate" (Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, 1975).

2. Circul
Între 1926 și 1932 Alexander Calder și-a montat circul alcătuit din figurine de sîrmă, din tablă, din bucățele de lemn, din căpățele de fire de lînă ... În legătură cu întîlnirea cu Miró, el scrie:

„Într-o zi m-am dus în Montmartre să-l văd pe Miró. Locuia într-un fel de tunel din metal ... A fost foarte drăguț și mi-a arătat una sau două dintre picturile sale, celelalte fiind trimise la o expoziție din Bruxelles. Una din lucrări era o bucată mare și groasă din carton cenușiu care avea lipită pe ea o pană, un dop și o carte poștală. Existau — desigur și cîteva linii punctate, dar le-am uitat. Am rămas perplex. Așa ceva nu mi se părea a fi artă. După un an sau doi, schimbam cu Miró o lucrare a mea pentru una din marile lui pînze.

Miró a venit într-o zi în atelierul meu, într-un moment cînd eram pe punctul de a pune în mișcare *Circul*. Cred că i-a plăcut. Cîțiva ani mai tîrziu, în 1932, revăzînd *Circul* la el, la Montroig, în Spania, îmi spune a doua zi de dimineață: „Prefer bucățelele de hîrtie ..." E vorba de niște bucățele de hîrtie albă, găurite și îngreuiate ușor, în așa fel încît zburătăcesc de-a lungul mai multor fire mici de oțel, încolăcite în diverse feluri și pe care le agit pentru a le face să coboare zburătăcind asemeni porumbeilor pe umerii unei «vedete» de circ, strălucind de bijuterii." (A. Calder, *Autobiographie*, Maeght.)

La pavilionul spaniol, Calder construise o fîntînă de mercur, în legătură cu care Ferdinand Léger îi spunea: „Pe vremuri, erai regele sîrmei, iar acum ești taica Mercur ..." După cum se știe, Miró pictase marele panou, astăzi pierdut, al *Secerătorului*. Picasso, *Guernica*. Acest tablou vast, lăsat de Picasso moștenire republicii spaniole , se află în clipa de față la Muzeul de artă modernă din New York. *

3. La Closerie des Lilas, banchetul lui Saint-Pol Roux. Scandalul banchetului Saint-Pol Roux a fost adeseori povestit. În cartea sa, *Histoire du surréalisme (Istoria suprarealismului)*, Maurice Nadeau îl povestește astfel: Ca urmare a unui omagiu adus de revista „Les Nouvelles littéraires" lui Saint-Pol Roux, poet apreciat de suprarealiști în ciuda catolicismului acestuia, a fost organizat un banchet în Montparnasse, la „Closerie des Lilas". Suprarealiștii au luat parte, dar „printre asistenți, unii li se păreau absolut indezirabili." În timpul banchetului, Rachilde afirmă că o „franțuzoaică nu se poate,

---

* Recent, tabloul *Guernica* a fost restituit Spaniei și expus la muzeul Prado într-o sală special dedicată *(N. tr.)*.

căsători cu un german! " Ea îi atacă direct pe suprarealiştl care, atunci, încep să protesteze împotriva locului comun burghez al duşmanului ereditar. Breton îi atrage Rachildei atenţia că l-a insultat pe Max Ernst. Se iscă o zarvă, ciocniri, izbucnesc strigăte „Trăiască Germania! Trăiască China!„ „Jos Franţa! " scoase de Leiris care e dus de poliţie la comisariat unde este bătut măr. Povestirea aceasta se îndepărtează, îndeosebi în ceea ce priveşte proclamaţiile, de versiunea lui Miró. Numai că, într-o notă, Nadeau scrie: „Există tot atîtea versiuni deosebite asupra acestui banchet cîţi martori au fost." (Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Le Seuil, 1946, pp. 117—118.)

Capitolul 9

1. Tápies:
„Da, pe drept cuvînt, lumea îl asimilează pe Picasso cu Barcelona, Catalonia a dat tot ceea ce e mai bun în arta contemporană.

Pablo Picasso şi Joan Miró. Astăzi e o afirmaţie facilă. Dar cei mai tineri ca noi nu ştiu că doar de puţină vreme ea a căpătat oficial drept de cetăţenie în ţară noastră; aceasta datează din clipa în care a devenit cu neputinţă de ascuns că erau consideraţi în întreaga lume nişte personalităţi de prim plan. Atunci a fost descoperită pentru a le fi interpretată opera noţiunea de „estetică pură".

Poziţiile celor doi artişti, atitudinea morală şi ideile lor politice ne-au servit drept exemplu şi sînt pentru noi un exemplu. Ei constituie dovada că nu există mari artişti fără rigoare în principii, fără angajare, fără demnitate." (Antoni Tápies, *La Pratique de l'art*, coll. „Idées", Gallimard, 1974.)

Capitolul 10.

1. Conservatorii Muzeului de artă modernă.

Bernard Dorival, în *Les Etapes de la peinture française contemporaine (Etapele picturii franceze contemporane)* (3 volume, Gallimard, 1946), fără a trata în mod special opera lui Miró, îi citează de opt ori numele (numele lui Lotiron e citat de şaisprezece ori, cele ale lui Humblot şi Rohner de douăsprezece, cel al lui Picabia de două ori, Max Ernst şi Duchamp de cinci ori). În ciuda judecăţii rezervate a lui B. Dorival la adresa suprarealismului, al cărui „faliment" îl denunţă („Refuzînd asceza, au renunţat în mod implicit la mistică — şi acesta a fost falimentul fără nici o scuză, cel al omului chemat şi care nu răspunde" (t. III, p. 229); aprecierile formulate asupra lui Miró sînt destul de amabile: „Cel mai bun şi poate singurul pictor mare al echipei" (p. 227). Şi Coutaud însuşi, atît de aproape în unele privinţe de Dali, Miró sau Chirico risipeşte numeroase prejudecăţi în care aceştia se încurcau" (p. 287). „De aceea, oricît de interesante ar fi, operele lor — cu excepţia desigur a lui Miró — conţin în sine germenii morţii: nimeni nu poate să-şi bată joc nepedepsit de vocaţia

și soarta sa. Capital în istoria gîndirii dintre cele două războaie mondiale, s-ar putea ca suprarealismul să nu ocupe în ochii viitorimii decît un loc modest în cadrul picturii din epoca respectivă și acesta să și-l datoreze nu atît realizărilor campionilor săi ortodocși, cît realizărilor unor artiști care vor fi influențați de ele, precum Pierre Roy și, mai ales, Jean Lurçat.

În 1962, Muzeul de artă modernă din Paris găzduiește o retrospectivă Miró. Catalogul este prefațat de Jean Cassou conservator șef al muzeului și prieten de multă vreme al lui Miró. În el se poate citi: „Ceea ce e admirabil la acel Miró de la debut e faptul că pe măsură ce talentul său crește și se îmbogățește, crește și se afirmă și naivitatea sa. Cu cît se desăvîrșește, cu atît își revelează ingenuitatea. În aceasta constă paradoxul lui Miró și ceea ce ar trebui numit miracolul său. Examinînd primele lucrări ale lui Miró — care nu sînt bine cunoscute și care ar merita să fie considerate foarte frumoase și importante — sîntem incontestabil siliți să ne declarăm în prezența unor daruri excepționale la tînărul artist și care se vor cheltui cu un succes din ce în ce mai strălucitor. Există în ele o personalitate originală, viguroasă și care va cîștiga în știință și forță."

2. Georges Bataille, *Joan Miró: Peintures récentes.* Text publicat în numărul 7, 1930, al revistei *Documents*, cu șase pagini cuprinzînd în întregime reproduceri din lucrări de Miró. Retipărit în *Documents*, Mercure de France, 1968.

Capitolul 12.

1. *L'Assassinat de la peinture (Asasinarea picturii).*

Contrar a tot ceea ce au scris, printre alții, Sartre și Paulhan, Miró n-a pictat niciodată vreo pînză intitulată *Asasinarea picturii.*

Sartre: „... E vorba de a contesta romanul prin sine însuși, de a-l distruge sub ochii noștri, în timp ce părem a-l edifica, de a scrie romanul unui roman care nu se realizează, care nu poate fi realizat, de a crea o ficțiune care să fie față de marile lucrări compuse de un Dostoievski și de un Meredith ceea ce era față de tablourile lui Rembrandt și ale lui Rubens acea pînză de Miró intitulată *Asasinarea picturii.*" *(Portrait d'un inconnu,* Gallimard, 1946, prefață la romanul cu același nume al Nathaliei Sarraute.)

Paulhan: în legătură cu dispariția picturii cu subiecte mari: „... În același timp, pare a se duce tot ceea ce se numea pînă atunci reflecție, ideal, noblețe și, odată cu zeii, cu eroii, cu apusurile de soare dispar și curajul și respectul. Dar în toată această treabă nu doar pictura se vede asasinată. Pictorilor moderni nu le e de-ajuns că sînt antipictori: ei sînt și antifotografi, cum e de la sine înțeles. Ba și antiscriitori, antimoraliști, antigînditori." *(La Peinture cubiste.)*

Din toate aceste stranii erori de memorie vizuală se va putea ușor deduce că victimele lor dovedesc în felul acesta că *văd* bine opera lui Miró. Pînă într-acolo încît o rezumă

la o pînză inexistentă, din care trag concluzii juste. Puţini pictori sînt atît de viguros mitici.

2. „Modelul interior".

În *Le Surréalisme et la peinture (Suprarealismul și pictura)*, Breton scria: „O concepţie foarte strîmtă a *imitaţiei*, dată drept scop al artei, se află la sorgintea gravei neînţelegeri pe care o vedem perpetuîndu-se pînă în zilele noastre. Pe baza credinţei că omul nu e în stare decît să reproducă mai mult sau mai puţin fericit imaginea a ceea ce-l atinge, pictorii s-au dovedit prea concilianţi în alegerea modelelor lor. Eroarea comisă a fost de a gîndi că modelul nu putea fi luat decît din lumea exterioară, sau doar că ar putea fi luat din ea. Desigur că sensibilitatea omenească poate conferi obiectului cu aparenţele cele mai vulgare o distincţie cu totul neprevăzută; nu-i mai puţin adevărat că înseamnă să te folosești în mod lamentabil de puterea magică de a figura pe care o posedă unii, atunci cînd o fac să servească la conservarea și întărirea a ceea ce ar exista fără ei. Este, în acest caz, o abdicare de neiertat. Oricum, devine cu neputinţă în starea actuală a gîndirii, îndeosebi cînd lumea exterioară ne apare de o natură din ce în ce mai suspectă, să mai consimţi și la un atare sacrificiu. Pentru a corespunde necesităţii unei revizuiri absolute a valorilor sale asupra cărora în ziua de azi toate spiritele sînt de acord, opera plastică se va referi deci la un *model pur interior* sau nu va fi." *(La Révolution surréaliste*, 15 iulie 1925.)

Contracte.

Asupra condiţiilor economice ale picturii abundă cărţile, articolele, culegerile de anecdote. A se vedea D.H. Kahnweiler (fondatorul galeriei Louise Leiris, „Zette", care s-a căsătorit cu Michel Leiris în ziua premierei *Stelei pe frunte* de Raymond Roussel). *Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, 1961, și Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, o teză de sociologie publicată în 1967 la Editions de Minuit.

Capitolul 13

1. „Vitraliul lui Miró"

Revista „Les Lettres françaises" din 11 iunie 1969 a apărut cu această ocazie într-un format special: o serie admirabilă de fotografii în culori îl înfăţișa pe Miró lucrînd pe trotuarul unei străzi din Barcelona. Fotografiile acestea încadrau un frumos articol de Aragon: *Barcelona în zorii zilei*, în care sublinia importanţa politică a gestului lui Miró, dar, mai înainte, amintea etapele revoluţiei artistice operate de el.

În 1924 (după o serie de pînze care, întocmai ca perioada albastră în cazul lui Picasso, „garantează" succesiunea) „deja au început să ia naștere pînze avînd cu totul alt caracter, din ce în ce mai sfidător, *Lampa cu petrol*, *Carnavalul Arlechinului* (neterminată încă) și acea *Sihăstrie* pe care am avut-o

 cîtăva vreme la mine și în care fondul pictat într-un galben

uniform, pe care peisajul schematic în cărbune se reduce la cîteva trăsături ce accentuează negrul personajului central şi, în partea dreaptă sus, negrul soarelui; iar în stînga, cel al unei stele căzătoare sau al unei comete. Poate că aici începe în oglinda lui Miró antipictura şi ia naştere noua scriitură care, dintr-un soi de preistorie a cavernelor se va îndrepta spre sensul hieroglific al lumii, spre contrastul dintre violenţa culorilor şi protestul semnelor şi pe care nici un Champollion nu va putea pretinde vreodată că le va descifra cu adevărat. În decursul anilor, odată cu această pînză am avut la mine în casă lumina Cataloniei, pe care o vom regăsi (venind din această imagine a preistoriei moderne) mult mai tîrziu, după treizeci de ani sau mai bine, într-un poem din *Romanul neterminat*. Tabloul *meu* se află acum la Philadelphia Museum of Art."

CRONOLOGIE ŞI CONCORDANŢE

	BIOGRAFIE	VIAŢA ARTISTICĂ ŞI LITERARĂ	VIAŢA POLITICĂ
1893	Naşterea pictorului la Barcelona, la 20 aprilie	Picasso (1881—1973) se stabileşte la Barcelona	
1895		Jarry: Prima ediţie a *Regelui Ubu* (reprezentat în 1888).	
1896		Picasso: *Ştiinţă şi caritate*	
1906		Paris: „Bateau-lavoir"	
1907	Studii la şcoala de comerţ şi la şcoala de arte frumoase din La Lonja	Picasso: *Domnişoarele din Avignon*	
1909		*Manifestul futurismului* Picasso: *Uzina de la Horta de Ebro*	Anarhistul Francisco Ferrer este împuşcat la Barcelona.
1910	Funcţionar la o întreprindere comercială. Depresiune nervoasă. Părinţii lui îl lasă să-şi urmeze singur vocaţia.	Raymond Roussel: *Impresii din Africa* Delaunay: *Turnul Eiffel* Picasso: *Portretul lui Ambroise Vollard* („cubism analitic").	
1911		Duchamp: *Tînăr trist într-un tren* Jarry: *Gesturile şi opiniile doctorului Faustroll, patafizician*	
1912	Se înscrie la *Escola d'art* a lui Francesco Gali. Îl întîlneşte pe Josep Llorens Arti-	Kandinsky: *Despre elementul spiritual în artă*	

	gas care, treizeci de ani mai tîrziu, îl va iniția în tehnica ceramicii	Apollinaire: *Zonă* Primele colaje ale lui Braque și Picasso	
1913		Cendrars: *Proză din transiberian* Picabia: *Udnie, fată americană* Chirico: *Turnul roz* Picasso: *Vioara și ghitara* (stofă lipită, ulei, creion și platru pe pînză)	
1914		Duchamp: *Read-mades* Apollinaire: *Caligrame* Roussel: *Locus-Solus* Chaplin: *Cîștigîndu-și existența* (primul film dintr-o serie de treizeci și cinci)	Atentantul de la Saraievo: începutul primului război mondial. Asasinarea lui Jaurès.
1915	Începutul perioadei „foviste". Prietenie cu Joan Prats: colecția tablourilor lui Miró aflate în posesia lui Prats va constitui o parte importantă a fundației Miró.	Einstein: teoria relativității generalizate Chaplin: *Charlot boxer, Charlot muncește, Charlot la bancă ...*	
1916	Citește revistele franțuzești de „avangardă"	Tristan Tzara: *Prima aventură celestă a domnului Antipyrine* Edgar Varèse i-l prezintă lui Picasso pe Cocteau Zürich: deschiderea cabaretului Voltaire, centrul dadaismului Picabia: *291*, apoi *391*, la Barcelona	
1917	Portrete *(Autoportret, Portretul lui E.C. Ricart* etc.), Peisaje din împrejurimile orașelor Montroig, Prades	Duchamp: *Fîntînă* (urinoar semnat) Reverdy: revista „Nord-Sud" Baletul *Paradă*: cortină de scenă „realistă" pictată de Picasso	Revoluția din octombrie: căderea lui Nicolae al II-lea

1918	Prima expoziţie personală la galeria Dalmau, la Barcelona. Dalmau era, după părerea lui Miró „un soi de nebun genial exploatator şi în acelaşi timp binefăcător al artiştilor". 64 de lucrări între 1914 şi 1917. Expoziţia e prezentată de o caligramă pe numele lui Miró adresată poetului catalan Junoy inspirat de Apollinaire. Primele peisaje „detaliiste" *(Casă cu palmier, Montroig, Biserica şi satul ...)*	Moartea lui Apollinaire Manifestul dadaist	Sfîrşitul primului război mondial.
1919	Prima călătorie la Paris. Începutul prieteniei sale cu Picasso.	Duchamp: LHOOQ *(Gioconda* „îmbunătăţită") Moartea lui Renoir Max Ernst: colaje Primul număr al revistei „Revue Littéraire" (Aragon, Breton, Soupault) Breton: *Muntele de pietate* Picabia: *Isus Hristos ...* Tzara la Paris	Întemeierea celei de a III-a Internaţionale.
1920	A doua călătorie la Paris: de acum înainte, Miró îşi petrece verile la Montroig (în provincia Tarragona) şi iernile la Paris. Se instalează pe strada Blomet într-un atelier din apropierea celui al lui André Masson. Clădirea, aflată la numărul 45 al străzii, va fi mai tîrziu demolată:	Prime emisiuni la Radio Picasso: întoarcere la realitate, desene „în genul lui Ingres"	

	a fost înlocuită de un scuar în care în 1974 a fost așezată o sculptură de Miró: *Pasărea lunară*. Face cunoștință cu Pierre Reverdy, cu Max Jacob și cu Tristan Tzara		
1921	Dalmau îi organizează prima expoziție personală la Paris, la galeria Licorne. Eșec.	Aragon: *Anicet sau Panorama*, roman Eluard: *Necesitățile vieții și Consecințele viselor* Vizita lui Breton la Freud	
1922	„Grupul" din strada Blomet din jurul lui Miró și Masson: Leiris, Artaud, Limbour, Salacrou, Tual. Termină *Ferma*	Moartea lui Proust James Joyce: *Ulysses* Desnos: *Rrose Sélavy* Murnau: *Nosferatu vampirul*	Hitler ia conducerea partidului nazist.
1923	Începe *Pămînt lucrat*	Definitiva neterminare a Marelui Pahar al lui Marcel Duchamp: *Mireasa dezbrăcată de celibatarii săi, însăși* Sfîrșitul dadaismului	Mussolini la putere.
1924	Se împrietenește cu Aragon, cu Breton, cu Eluard Pictează *Carnavalul Arlechinului*	Breton: *Manifestul suprarealismului* Picabia: *Antract*. Duchamp: *Cinema anemic* (filme) Eric Satie și Cocteau: *Mercure* (balet). Kafka: *Procesul*	În Spania: începutul dictaturii lui Primo de Rivera. De acum înainte, „naționalismele" sînt alimentate de opoziția democratică.
1925	Expoziție la galeria Pierre (Loeb). Prefața catalogului de Benjamin Péret. Începe picturile zise „onirice", perioadă care se va prelungi pînă în 1927. În același an participă tot la galeria Pierre	Prima expoziție suprarealistă Antonin Artaud: *Aparat de măsurat nervii, Ombilicul limburilor* Max Ernst: „Frecări". S.M. Eisenstein: *Greva*	Războiul din Rif.

	la expoziția suprarealistă (Arp, Chirico, Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Picasso, Roy).	Chaplin: *Goana după aur*	
1926	Colaborează cu Max Ernst la decorurile la *Romeo și Julieta* pentru baletele rusești. Primele „cuvinte în pictură" *(Nisip ...)*	Eisenstein: *Crucișătorul Potemkin* Eluard: *Capitala durerii* Moartea lui Monet	
1927	Se instalează în Cité de Fusains pe strada Tourlaque, în Montmartre, unde locuiesc Arp, Eluard, Ernst, Magritte. Serii lineare pe tema „calul de circ", „Fonduri albe".	Picasso: *Femeie șezînd* (deformări cu scopuri plastice).	Execuția lui Sacco și Vanzetti la New York.
1928	Călătorie în Olanda, muzee: de aici va lua naștere seria de *interioare olandeze* după Jan Steen ... Expoziție la galeria Bernheim organizată de Pierre Loeb. Primele colaje-obiecte (seria *Dansatoarea spaniolă)* și colaje din hîrtie.	Brecht: *Opera de trei parale* Breton: *Nadja* Benjamin Peret: *Jocul cel mare*	Lisabona: Salazar la putere pentru o jumătate de secol.
1929	Se căsătorește cu Pilar Juncosa. Se instalează pe strada François-Mouthon, în al XV-lea arondisment. Portrete imaginare: *Regina Luiza a Prusiei, Fornarina* (după Rafael)	Ernest Hemingway: *Adio arme !* Dali: *Marele masturbator* Buñuel și Dali: *Cîinele andaluz*	Începutul crizei economice mondiale.
1930	Primele litografii pentru *Arborele călătorilor* de Tzara. Prima expoziție în Statele Unite. Participă la expoziția de colaje organizată de galeria Pierre și de galeria Goemans la Bruxelles. Prefața	*Al doilea manifest al suprarealismului.* Aragon: *Sfidînd pictura* Buñuel și Dali: *Vîrsta de aur* Sternberg: *Îngerul albastru* Magritte: *Cheia visurilor*	

	catalogului de Aragon: „Sfidînd pictura". Primele construcții, diverse asamblări		
1931	Nașterea unicei sale fiice, Dolores	Arp: *„Hîrtii rupte"* Prévert: *Prînzul de capete* Frații Marx: *Animal crackers* Georges Bataille: *Povestea ochiului*	Spania: abdicarea lui Alfons al XIII-lea. Paris: deschiderea Expoziției coloniale.
1932	Decoruri, costume, „jucării" pentru baletul lui Leonide Massine, muzică de Bizet, coregrafia lui Boris Kochno, *Jocuri de copii* (baletele Operei din Monte-Carlo). Expoziție la galeria Pierre Matisse la New York. De atunci, Pierre Matisse îl reprezintă pe Miró în Statele Unite	Raymond Russel: *Noi impresii din Africa* Dali: metoda „paranoia-critică".	
1933	Desene — colaje. Picturi mari după colaje. Prime acquaforte (pentru *Vîrstele copilăriei* de Georges Hugnet)	Moartea lui Raymond Roussel Breton: *Mesajul automat*	Hitler la putere. „Marșul lung" al comuniștilor chinezi.
1934	Începutul perioadei „sălbatice" *(Femeie ...)* Cartoane de tapiserie *(Melci, femeie, floare, stea ...)*	Duchamp: *Cutia verde* René Char: *Ciocanul fără stăpîn* În U.R.S.S.: „realismul socialist" Michel Leiris: *Africa fantomă* Roussel: *„Cum am scris unele dintre cărțile mele"* Sinuciderea lui René Crevel	Tulburările „naționaliste" din 6 februarie. Italia atacă Abisinia.
1936	Mici picturi pe cupru și pe masonit. Părăsește definitiv Spania și se mută cu familia la Paris.	Lorca împușcat de franchiști. Picasso numit director al muzeului Prado.	Începutul războiului civil în Spania. Germania și Italia îl ajută pe Franco, Franța Fron-

			tului popular adoptă o atitudine de „neintervenţie".
1937	Execută *Secerătorul*, mare pictură murală pentru pavilionul Spaniei republicane la Expoziţia internaţională de la Paris. Desenează afişul *Ajutaţi Spania*	Breton: *Dragostea nebună* Picasso: *Guernica*	
1938	Realizează *Obiectul apusului*: trecut din colecţia lui André Breton la Muzeul de artă modernă din Paris.	Leiris: *Oglinda tauromahiei* Artaud: *Teatrul şi dublul său*	Hitler anexează Austria. Daladier şi Chamberlain semnează cu Hitler „acordul de la München".
1939	Se instalează în Normandia, la Varengeville. Picturi pe pînză de sac.	Leiris: *Vîrsta omului* Moartea lui Freud.	Pactul germano-sovietic. Începutul războiului mondial. Victoria lui Franco asupra republicanilor: începutul unei didacturi care va dura 46 de ani.
1940	Începe seria *Constelaţii*, douăzeci şi trei de guaşe, care, reproduse cu şablonul vor fi editate în 1958 cu un text de Breton. Se întoarce în Spania.	Moartea lui Klee.	Înfrîngerea Franţei. Guvernul Pétain la Vichy; generalul De Gaulle la Londra.
1941	Primă mare retrospectivă la Muzeul de artă modernă din New York.		
1942	Miró se instalează la Barcelona, în pasajul Del Crédito, unde se născuse. Lucrări pe hîrtie pe tema *Femeie Stea Pasăre*.		Ocuparea totală a Franţei de către germani. Debarcarea americană în Africa de Nord.
1944	Primele lucrări de ceramică, în colaborare cu Artigas. Litografii din seria	Moartea lui Kandinski	

	Barcelona, editate de Joan Prats. Primele sculpturi mici în bronz; o duzină din aceste sculpturi va fi executată între 1944 și 1950.		
1945	Expoziția *Constelațiilor* la New York.	Moartea lui Robert Desnos într-un lagăr de concentrare. Artaud: În țara *Tarahumaras*.	Moartea lui Hitler; executarea lui Mussolini.
1947	Cea dintîi călătorie în Statele Unite. Trăiește executînd o pictură murală pentru Terrace Hilton Hotel din Cincinnati. Expoziție la Pierre Matisse.	Artaud: *Van Gogh, sinucigașul societății.* Moartea lui Bonnard.	
1948	Expoziție la galeria Maeght care de acum înainte îl reprezintă pe Miró în afara Americii	Leiris: *Semne de bifare*, volumul întîi din Regula jocului. Sinuciderea lui Arshile Gorky. Moartea lui Antonin Artaud. Tàpies expune *Colaj în cruce*, face cunoștință cu Miró care-l încurajează.	
1949	Retrospectivă la Kunsthalle din Berna și din Basel. Serii paralele de picturi „lente" și de picturi „spontane".		
1950	Mare pictură murală pentru universitatea Harvard.		
1952		Moartea lui Paul Eluard.	
1953	Începe o serie de piese de ceramică împreună cu Artigas și cu fiul acestuia Joanet Gardy-Artigas.	Moartea lui Francis Picabia.	Moartea lui Stalin.

1954	Marele premiu internațional de gravură al Bienalei din Veneția.	Moartea lui Henri Matisse.	Înfrîngerea de la Dien-bien-fu: sfîrșitul perioadei franceze a războiului din Indochina (curind, războiul din Vietnam).
1955	Realizează mai mult de două sute de piese de ceramică.		
1956	Retrospective la Bruxelles, la Amsterdam și la Basel. Expune „ceramica incendiată" realizată împreună cu Artigas. Se instalează la Palma în Majorca în „marele atelier" desenat de prietenul său J.L. Sert, profesor de arhitectură la Harvard.	Sinuciderea lui Jackson Pollock.	
1957		Sinuciderea lui Oscar Dominguez.	Sfîrșitul celei de a IV-a republici: De Gaulle la putere.
1958	Două panouri de ceramică, realizate împreună cu Artigas pentru sediul UNESCO la Paris. Retrospective în muzeele germane.		Revoluția în Cuba: Fidel Castro.
1959	Al doilea sejur în Statele Unite cu ocazia unor importante retrospective la Muzeul de artă modernă din New York și la Muzeul din Los Angeles. Marele premiu al fundației Guggenheim Museum pentru pictura murală executată la palatul UNESCO.		
1960	Serii *Femeia* și *Femeie și Pasăre* pe pînză de sac.		

1961	A treia călătorie în Statele Unite. Publicarea cărţii monumentale a lui Jacques Dupin asupra lui *Miró* (Flammarion).		Gagarin în spaţiu.
1962	Retrospectivă la Muzeul de artă modernă din Paris. Expoziţie de lucrări gravate la Muzeul din Tokio. Picturi pe cartoane sfîşiate.		Sfîrşitul războiului din Algeria.
1963	Expoziţii de ceramică la Paris şi la New York.	Moartea lui Tristan Tzara şi a lui Georges Braque.	Asasinarea lui Kennedy la Dallas.
1964	Inaugurarea Fundaţiei Maeght la Saint-Paul-de-Vence: *Labirintul* lui Miró, jalonat de grădini, de porţi şi de sculpturi. Retrospective la Tate Gallery din Londra şi la Kunsthaus din Zürich.		
1965	*Femeie*, ceramică cufundată în golful din Antibes.		
1966	Primele sculpturi monumentale în bronz: *Pasărea solară* şi *Pasărea lunară*. Se duce în Japonia cu ocazia marilor retrospective la muzeele de artă modernă din Tokio şi din Kyoto. Expoziţie a întregii opere gravată la Muzeul din Philadelphia. Mare ceramică murală pentru Guggenheim Museum din New York.	Moartea lui André Breton. Picasso: Mare retrospectivă la Grand-Palais: succes enorm de public, primire temperată a criticilor şi a pictorilor tineri care văd în Picasso un pictor al trecutului.	
1967	Premiul Carnegie pentru pictură. Sculpturi în bronz avînd ca punct de pornire obiecte găsite.		

1968	Cu ocazia împlinirii a șaptezeci și cinci de ani, lui Miró i se organizează mari expoziții retrospective la Fundația Maeght, apoi la Spitalul Sfintei Cruci din Barcelona; Miró refuză să participe la inaugurarea oficială.	Revolta studențească la Paris, în mai.
1969	Expoziția *Miró otro*, organizată de tinerii arhitecți din Barcelona. Pentru această expoziție contestatară, Miró realizează pe panourile de sticlă ale clădirii o pictură de șaptezeci de metri pătrați pe care o va șterge în ziua închiderii.	
1970	Mare ceramică murală pentru aeroportul din Barcelona. Ceramică și picturi murale pentru expoziția din Osaka.	Primii pași pe lună.
1971	Ca omagiu pentru prietenul său Joan Prats, recent decedat, expoziție de litografii în Sala Gaspar.	
1972	Expoziții aproape pretutindeni în lume; printre care, la Guggenheim Museum *Cîmpuri magnetice*.	
1973	Expoziție la galeria Maeght a unei serii de *Sobreteixims*: picturi pe pînză groasă de sac. Cu ocazia împlinirii a optzeci de ani, expoziție de sculpturi și de ceramică la Fundația Maeght.	

1974	Mare retrospectivă organizată la Paris de guvernul francez: picturile sînt expuse la Grand-Palais, opera grafică la Muzeul de artă modernă a orașului Paris.		Atentat împotriva amiralului Carrero Blanco la Madrid. Executarea la Barcelona a tînărului militant catalan Salvador Puig Antich.
1975	Inaugurarea la Barcelona a Fundației Joan Miró, Centru de studii a artei contemporane, ale cărei planuri au fost desenate de J.L. Sert. Fundația, care după dorința lui Miró, nu e un simplu muzeu, ci un centru cultural larg deschis, a primit colecția Prats, o donație a lui Miró, arhivele lui, carnetele-note și vreo 3500 de desene — biblioteca. Expoziție retrospectivă la galeria Maeght din Barcelona.		Moartea generalului Franco. Juan-Carlos este încoronat rege al Spaniei.
1976		Moartea lui Max Ernst. Moartea lui Queneau, a lui Calder, a lui Man Ray, a lui Malraux.	

CUPRINS

Redactor; VIOREL HAROSA
Tehnoredactor: VALERIA PETROVICI

Bun de tipar: 27 ianuarie; Apărut 1982;
Coli de tipar 8,83; planşe 6

TIPARUL EXECUTAT SUB COMANDA NR. 619
LA ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ
„13 DECEMBRIE 1918"
STR. GRIGORE ALEXANDRESCU NR. 89—97,
BUCUREŞTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA



Biblioteca de artă

321

Biografii. Memorii. Eseuri

culoarea visurilor mele

Dialogurile dintre Joan Miró și Georges Raillard alcătuiesc o carte cu un complex caracter autobiografic, ce reușește să reconstituie o biografie spirituală deosebit de interesantă, în termenii de o mare elocvență, dar și de o mare simplitate. În genere, cartea poate fi considerată o lungă dezbatere despre limbajul și meșteșugul artistic, despre intențiile creatoare. Cu o mare luciditate, Joan Miró analizează natura propriului demers plastic, relevînd implicațiile subiectivității creatoare în diferitele aspecte ale operei. Stimulat de interlocutor, el insistă asupra perioadei formării sale și a contactelor cu operele contemporanilor pe care le analizează critic, obiectiv, de pe platforma oferită de propri[a] concepție asupra artei.

Lei 7,50